

中国艺术批评史

凌继尧　主编



上海人民出版社



本书是我国第一部中国艺术批评史著作，阐述了我国先秦汉代、魏晋南北朝、唐宋、元明清和近代艺术批评思想发展的历史。本书的艺术批评史绝不是各种门类的艺术批评思想（如绘画批评、音乐批评、舞蹈批评、书法批评、戏剧批评、设计批评等）的发展史的集合，而是从各种门类艺术批评、诸子百家著述和两汉儒生注经中，抽取、提炼出适用于整个艺术批评的命题、概念、观点和思想加以系统的阐述。在写作上追慕冯友兰和朱光潜先生的写作风格，力求做到"有深度的通俗"。



凌继尧　主编

中国艺术批评史

凌继尧　张爱红　张晓刚　黄桂娥　著

上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国艺术批评史/凌继尧主编. —上海：上海人民出版社,2011
ISBN 978－7－208－10100－5

Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①凌… Ⅲ. ①艺术评论－历史－中国
Ⅳ. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 142599 号

责任编辑　田芳园
封面设计　傅惟本
技术编辑　伍贻晴

中国艺术批评史

凌继尧 主编

世纪出版集团
上海人民出版社出版
(200001　上海福建中路193号　www.ewen.cc)
世纪出版集团发行中心发行
常熟市新骅印刷有限公司印刷
开本 635×965　1/16　印张 29.25　插页 2　字数 510,000
2011 年 9 月第 1 版　2011 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 978－7－208－10100－5/J·246
定价 55.00 元

目　录

图书在版编目（CIP）数据

中国艺术批评史/凌继尧主编. —上海：上海人民出版社,2011
ISBN 978-7-208-10100-5

Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①凌… Ⅲ. ①艺术评论-历史-中国
Ⅳ. ①J052

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第142599号

责任编辑　田芳园
封面设计　傅惟本
技术编辑　伍贻晴

中国艺术批评史
凌继尧 主编
世纪出版集团
上海人民出版社出版
（200001　上海福建中路193号　www.ewen.cc）
世纪出版集团发行中心发行
常熟市新骅印刷有限公司印刷
开本635×965　1/16　印张29.25　插页2　字数510,000
2011年9月第1版　2011年9月第1次印刷
ISBN 978-7-208-10100-5/J·246
定价 55.00元

绪论：

中国艺术批评史的研究对象和研究方法

中国有悠久灿烂的传统艺术，然而我国迄今为止还没有一部中国艺术批评史，这与其传统艺术和艺术批评的丰厚积淀极不相称，与其大国地位极不相称，与其艺术专业本科生和研究生的庞大规模极不相称。

从横向看，与中国文学批评史的研究相比，中国艺术批评史的研究大大落后了。在20世纪20年代，我国就出版了《中国文学批评史》（陈中凡著，中华书局1927年版），稍后，1934年郭绍虞出版了同名著作。在20世纪30—40年代，中国文学批评史的作者队伍包括一批中西学养兼备的学者朱自清、方宗岳、罗根泽、朱东润、黎锦颐等。在中国文学批评史研究方面，尤以郭绍虞和罗根泽所作的贡献最为显著。其实，罗根泽的《中国文学批评史》也是在1934年出版的，因为罗根泽的《中国文学批评史》不是一个全本而只以南北朝为下限，所以缺少像郭绍虞的版本那样广泛的影响。郭绍虞和罗根泽的《中国文学批评史》代表着当时国内中国文学批评史的最高成就，它们甚至规约着国内后来很长一段时间里的中国文学批评史的研究方向和研究方式。除了单卷本的《中国文学批评史》外，我国还出版了多卷本的《中国文学批评史》，如王运熙、顾易生主编的7卷本《中国文学批评通史》（上海古籍出版社1996年版）。

为了提高文化软实力，扩大中国文化和中国艺术的国际影响力，我国正在大力推进"中国文化走出去"和"中国艺术走出去"的战略，在海外办了很多孔子学院。然而中国传统艺术和艺术批评在国外的接受情况远远不能令人满意。其中重要原因是中国艺术批评研究者的长期缺席。正如有的研究者所指出的，在过去相当长的时间里，中国艺术研究者不厌其烦地追踪西方艺术批评在中国的翻译和接受，却很少考虑中国艺术批评在国外的传播和接受。这种文化上的巨大"逆差"与中国外贸的"顺差"形成了鲜明的对比。随着中国综合国力的强大，有必要让国外更多地了解中国传统艺术和艺术批评。在国际竞争日益激烈的形势下，人们越来越意识到文化软实力的重要性。随着中国走向世界，中国艺术也在走向世界。面对当今世界各种思想文化相互激荡、多元共存的新现实，提高我国的文化软实力，使中国艺术创作和艺术批评在与世界文化的交流、碰撞中散发出更加绚丽的光彩，这是艺术学界应该直

面的新挑战。

第一节　中国艺术批评史的研究对象

从学理上看,艺术批评作为一门学科形成于18世纪的欧洲。当时,文字印刷和新闻业得到比较广泛的发展,这是艺术批评产生的物质基础。法国的狄德罗(1713—1784)被认为是西方第一位现代涵义上的艺术批评家,他的《沙龙随笔》是艺术批评的范例,它把对具体绘画作品的艺术评价与艺术家的个性以及美学理论结合起来。

艺术批评和艺术理论有密切联系,但又有明显区别。艺术批评所注意的直接对象是个别的、现实存在的艺术作品,艺术理论所研究的直接对象是艺术的一般规律和原则。艺术批评的对象主要是批评家同时代的艺术作品,艺术理论的对象主要是过去的艺术作品,是艺术遗产。艺术批评偏重于评价,艺术理论偏重于认识。艺术批评往往具有主观的、论战的色彩,艺术理论则是冷静的、客观的研究。艺术批评有四个主要特点:是对个别的、现实存在的艺术作品的批评;侧重于现代时,而不是过去时,是对批评家同时代的艺术作品的批评;偏重于评价,旨在确定艺术作品的艺术价值;具有强烈的、论辩的、情感的色彩。

从这种观点看,我国所有的中国文学批评史著作实际上都不是真正意义上的文学批评史著作,它们把文学理论和文学批评混为一谈,成为文学理论和文学批评的混合史。例如,这些文学批评史著作认为,我国最早的文学批评思想资料产生于周代。《诗经》是周诗,其中不少东西周之际的诗篇表述了作者的创作意旨和对诗歌作用的认识。我们认为,这里说的仍然是文学理论。

美国学者韦勒克、沃伦在《文学理论》第4章中主张"对文学理论、文学批评和文学史三者加以区别",并称:"似乎最好还是将'文学理论'看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准等类问题的研究",而文学批评则是对"具体的文学艺术作品的研究"①。与这种观点不同,王运熙、顾易生主编的《中国文学批评通史》认为,所谓"文学批评","包括文学观念、理论、具体的文学批评、鉴赏以及其他有关文学理论批评的思想资料。其所以统称为'文学批评',是根据约定俗成以求简括"②。

把文学理论和文学批评混为一谈的现象,不仅存在于中国,而且存在于西方。虽然韦勒克已经把文学理论和文学批评明确地区分开来,

① [美]雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第31页。
② 王运熙、顾易生主编:《中国文学批评通史》第1卷,上海古籍出版社2007年版,第1页。

然而他在《近代文学批评史》第1卷“前言”中写道：“‘批评’这一术语我将广泛地用来解释以下几个方面：它指的不仅是对个别作品和作者的评价，‘判断的’批评，实用批评，文学趣味的征象，而且主要是指迄今为止有关文学的原理和理论，文学的本质、创作、功能、影响，文学与人类其他活动的关系，文学的种类、手段、技巧，文学的起源和历史这些方面的思想。”①也许是源自文学理论和文学批评不易区分的困境，我国有的学者干脆把自己的中国文学批评史著作命名为《中国文学理论批评史》。有趣的是，这种情况也出现在西方。美国2001年初版、2010年修订再版的《诺顿理论与批评选集》(*The Norton Anthology of Theory and Criticism*)，是迄今为止最为完整、权威、专业的西方文艺理论典籍。该书汇集了从高尔吉亚、柏拉图至当代世界两千五百年来最杰出的150位文艺理论家的精要篇章。这部文选的命名表明该文选把文学理论和文学批评不作区分地混同在一起。

鉴于已经形成的现状和读者接受的思维定势，我们认可中国文学批评史的研究成果，并可以把中国文学批评史研究对象的这种约定俗成援为中国艺术批评史研究的范例。遵循这种范例，把中国艺术批评史理解为中国艺术学史，而作为一门学科的艺术学在其诞生和发展过程中形成的研究对象，也制约着我们对中国艺术批评史的对象的理解。正如克罗齐所说，一切历史都是当代史。我们关于艺术学的知识必然介入到本书的研究对象中。

德国美学家、艺术学家、柏林大学教授马克斯·德索(Max Dessoir，1867—1974)于1906年出版的《美学与一般艺术学》(*Aesthetik and allgemine Kunstinseeschaft*)一书标明了艺术学作为一门独立学科的诞生。这部著作的内容如它的标题所示，分作两部分：第一部分是美学，第二部分是一般艺术学。这里的一般艺术学，就是我们所说的艺术学，“一般”的限定词是为了使它有别于特殊艺术学(如音乐学、美术学、设计学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、舞蹈学)而添加的。《美学与一般艺术学》的基本出发点是：人对现实的审美关系和艺术活动仅仅部分地重合，因此，研究艺术的学科应当同研究美和对美的知觉的学科区分开来。也就是说，美学不应当再研究艺术，而应当建立一门新的学科来专门研究艺术，它就是艺术学。德索的观点显然有片面性，然而这并没有妨碍他在“美学与一般艺术学”的旗帜下开展艺术学对美学的独立运动。

德索在自己的著作问世的同一年，创办了和其著作同名的刊物《美

① [美]韦勒克：《近代文学批评史》第1卷“前言”，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社2009年版，第1页。

学与一般艺术学》杂志。在最初几期上发表文章的有"移情说"的代表立普斯(Theodor Lipps, 1851—1914),《艺术的起源》的作者格罗塞,以及"自下而上的美学"的倡导者康拉德·朗格(Konrad Lange, 1855—1921),德索的追随者哈德·哈曼,"移情说"的另一位代表伏尔凯尔特(Johannes Volkelt, 1849—1930)等。该刊在第二次世界大战期间于1943年停刊,战后于1951年在斯图加特复刊,现更名为《美学与一般艺术学年刊》。1913年,德索又以"美学与一般艺术学"为主题在柏林主持召开了第一届国际美学会议,与会的世界各地的代表共525人。当时德国所有著名的美学家几乎都在这次会议上作了报告,其中埃尔·乌提茨和哈曼的报告题目也是"美学与一般艺术学"。

"美学与一般艺术学"这种并列、比照的提法反复成为书名、刊物名、国际会议的主题和学术报告的题目,这本身就是耐人寻味的。德索希冀建立的艺术学不同于美学,因为在他看来,美学只应研究审美价值,而艺术学研究艺术活动,这样就为这两门学科划定了"疆界分明的领域"。同时,艺术学有不同于音乐学、美术学、戏剧戏曲学等特殊艺术学,它的任务高于这些具体学科,应"从认识论的角度去考察这些学科的设想、方法和目标,研究艺术的性质与价值,以及作品的客观性"①。

我国对国际上的艺术学独立运动最早作出应答的是宗白华。宗白华于1920年赴德国留学,就读于法兰克福大学哲学系,1921年转学到柏林大学哲学系,受业于德索等人,直接受到艺术学独立过程的学术氛围的熏陶和浸染。宗白华于1925年回国后,任教于东南大学哲学系。1926—1928年宗白华撰写了《艺术学》和《艺术学(演讲)》两份体系完备的讲稿,并在我国高校中首次开设了美学和艺术学课程。"这两门课程,不仅是当时中国大学里哲学系第一次开设的课程,而且也是文学系、艺术系、建筑系等开设的第一门课程,一直延续到1948年。"②

宗白华把艺术学作为一个新诞生的学科来看待,洞悉它产生的全过程,确认它从美学中独立出来的事实。宗白华写道:"艺术学本为美学之一,不过,其方法和内容,美学有时不能代表之,故近年乃有艺术学独立之运动,代表者为德之 Max Dessoir(马克斯·德索——引者注),著有专书,名 *Aesthetik and allgemine Kunstinseeschaft*(《美学与一般艺术学》——引者注),颇为著名。"③

值得一提的是,在此之前,中国读者已经通过日本学者黑田鹏信(1885—1967)的《艺术学纲要》知悉了艺术学这个学科,《艺术学纲要》

① [德]马克斯·德索:《美学与艺术理论》,兰金仁译,中国社会科学出版社1987年版,"作者前言"第4页。
② 《宗白华全集》第4卷,安徽教育出版社1994年,第757页。
③ 《宗白华全集》第1卷,安徽教育出版社1994年,第511页。

中译本由俞寄凡翻译，1922年由商务印书馆出版，2010年由江苏美术出版社再版。《艺术学纲要》明显受到德索的《美学与一般艺术学》的影响，黑田鹏信在这本书中指出，艺术学在德国是一个新的名称，至于东方国家使用这个名称，那是更晚近的事情。而中国第一部以艺术学命名的著作，则是张泽厚的《艺术学大纲》，该书于1933年由光华书局出版。

继宗白华之后，马采对艺术学研究作出重要拓展。马采于1921年留学日本，1927年在京都帝国大学文学部哲学科专攻美学，1933年毕业于东京帝国大学大学院（相当于我国的研究生院）。宗白华于20世纪20年代撰写的两份艺术学手稿，在其生前未能发表，20世纪90年代才收进《宗白华全集》第1卷。马采于20世纪40年代初期写了6篇自成体系的艺术学论文，其中带有纲领性的第一篇于1941年发表于《新建设》第2卷第9期。

马采艺术学散论之一的标题《从美学到一般艺术学》，脱胎于德索的书名《美学与一般艺术学》，它最简要地概括了艺术学从美学中独立出来的国际学术潮流。马采洞悉这股学术潮流，并对艺术学独立运动的主要代表人物作了恰当的评价。《从美学到一般艺术学》开宗明义地指出："艺术学或一般艺术学，就是根据艺术特有的规律去研究一般艺术的一门科学。它是由距今100多年前德国艺术学者费德勒奠定了其作为一门特殊科学的基础，后来又由德索和乌提茨赋予其一个特殊科学的体系。"①

马采给艺术学下了一个明确的定义："艺术学就是研究关于艺术的本质、创作、欣赏、美的效果、起源、发展、作用和种类的原理和规律的科学。"②这则定义对艺术学研究对象的规定，综合了格罗塞和朗格的观点。格罗塞在《艺术学研究》一书中认为，艺术学研究：1. 艺术的本质，艺术活动和各种作品的物质；2. 艺术的起源和条件；3. 艺术的作用。朗格在《艺术的本质》一书中指出，艺术学：1. 通过各种艺术的互相比较，以阐明其间的密切的关系；2. 分析美的享受和艺术创作的意识过程；3. 确立艺术创作和艺术发展的规律。③

为了保持艺术学研究的纯正品位，有必要把艺术学研究和非艺术学的艺术研究区分开来，尤其是把艺术学（一般艺术学）研究和特殊艺术学研究区分开来。在这方面，马采有一个相对精到的说明："特殊艺术学的知识，即各种艺术史和各种艺术学所提供的资料，虽然不断被参

---

① 马采：《艺术学与艺术史文集》，中山大学出版社1997年版，第1页。
② 同上书，第7页。
③ 同上书，第6页。

考被利用，但一般艺术学的研究绝不是对戏剧、音乐等特殊艺术现象的直接的探讨，也不是对宋代绘画或顾恺之等某一时代某一作家的具体作品的解剖分析，而是以艺术一般的抽象的概念作为对象作理论的考察。”①马采于60年前提出的这条艺术学研究的方法论原则，迄今仍有重要的现实意义。

我国古代除《乐记》外，没有对艺术作综合研究的著作，艺术批评思想主要体现在对门类艺术进行研究的著作中。《乐记》则是我国第一部比较系统的艺术批评著作，因为这里的“乐”指的是以音乐为主的、包括诵诗、歌舞在内的艺术的综合体。在古代，“乐”和“音”不连接，“音”是有一定结构的旋律。“乐”包括乐曲、舞蹈、诗这三种。这里就出现一个问题：中国艺术批评史应该以哪些门类艺术的研究著作为基础呢？我们认为可以操作的方法是：严格地以我国的学科分类为依据，选择所研究的资料。根据我国的学科分类，艺术学学科包括音乐学、美术学、设计学、戏剧戏曲学、电影学、广播电视艺术学、舞蹈学，而不包括文学理论、建筑理论和园林理论，后三者分别是文学、建筑学、风景园林学等学科研究的对象。电影学和电视艺术学还没有出现在中国艺术批评史的时限中。所以，中国艺术批评思想可以从音乐批评、美术批评、设计批评、戏剧戏曲批评、舞蹈批评中提炼，而不包括文学批评、建筑批评和园林批评。例如，魏晋南北朝时期庾肩吾的《书品》和钟嵘的《诗品》、谢赫的《画品》齐名，作为对文学艺术不同样式的品评之作鼎足而立。但是，中国艺术批评史只应研究《书品》和《画品》，而不研究《诗品》。另外，中国古代大量的艺术批评论述还散见于诸子百家的著述、两汉儒生的注经中。

中国艺术批评史以中国朝代更迭的通常分期为经，以特定朝代里的艺术批评现象（艺术批评命题，如“澄怀味象”、“气韵生动”，以及相关著作，如《乐记》、《周易》）和重要的艺术批评家为纬，对艺术批评“史”进行梳理和研究。这和中国通史、中国哲学史的范式大致是相通的。中国艺术批评史是中国艺术批评思想的发展史，绝不是各种门类的艺术批评思想（如绘画批评、音乐批评、书法批评、戏剧批评、设计批评等）的发展史的集合。例如，魏晋南北朝时期有阮籍、嵇康的音乐批评，顾恺之、宗炳、谢赫的绘画批评，王羲之、王僧虔、萧衍、庾肩吾的书法批评。魏晋南北朝艺术批评思想不是上述门类艺术批评思想的集合，而是从上述音乐批评、绘画批评和书法批评中，抽取、提炼出适用于整个艺术批评的命题、概念、观点和思想加以系统的阐述。

在汉代的艺术批评中，必然会论述到《淮南子》的艺术批评思想。

---

① 马采：《艺术学与艺术史文集》，中山大学出版社1997年版，第9页。

《淮南子》是一部哲学著作，然而它以“礼乐未始有常”的概念表明了艺术的历史进化观；以“君形者”的概念说明艺术创作中神似的重要性，艺术家要成为“情之至者”才能达到“君形者”的效果；以“师旷之耳”的概念提出了对艺术知觉者的要求。《淮南子》还以“天人合一”的思想解释了艺术的起源。《淮南子》大大拓宽了中国古代艺术批评的研究领域，它的艺术批评思想对各种艺术都是适用的。

第二节　中国艺术批评史的研究方法

本书的读者对象定位为大学生和具有大学文化程度的人群，读者对象的这种定位在很大程度上决定了本书的研究方法和写作方法。

第一，对原典尽量作出符合它的原初涵义的阐释，力求平心持论，而不深文周纳。冯友兰为自己的中国哲学史研究规定了一个任务：“哲学史的作用是告诉我们：过去的哲学家们说了些什么，他们说这些话时是什么意思？而不是我们认为这些话应当意味着什么。在我的哲学史里，我尽力使用分析方法来说清楚作者的原意，也就是说，把分析方法的使用，限制在适当的范围之内。”[①]我们对中国艺术批评史的研究，就采用冯友兰研究中国哲学史的这种方法。

虽然英国著名哲学家卡尔·波普尔说过，“不可能有一部‘真正如实表现过去’的历史，只能有各种历史的解释，而且没有一种解释是最后的解释”，我们仍然尽量对原典作出符合它的原初涵义的阐释。对原典作出符合原初涵义的阐释包括两个层面：一是字面意义的阐释，一是学术思想的阐释。比较符合原初涵义的阐释往往是直接的、有限度的、比较客观的阐释；不那么符合原初涵义的阐释则往往是引申过多的、自由度过大的、主观色彩强烈的阐释。符合原初涵义的阐释，并不就是低水平的阐释。我们首先追求符合原初意义的阐释，而在符合原初意义的阐释中，又追求精辟的阐释。都是符合原初涵义的阐释，两相比较，高下立见。

孔子说：“知者乐水，仁者乐山。”朱熹对这句话作出解释：“知者达于事理而周流无滞，有似于水，故乐水；仁者安于义理而厚重不迁，有似于山，故乐山。”也有的研究者解释道：“聪明人乐于水，仁人乐于山。”这两种解释都符合原初的涵义，可是，后一种解释远不如第一种精辟。朱熹对这句话的解释是两千多年中最精彩的解释。

不那么符合原初涵义的阐释有时出于某种预设：古人的一切论述

---

① 冯友兰：《中国哲学简史》，新世界出版社 2004 年版，第 293—294 页。

都是正确的、深刻的，研究者的任务是根据这种预设进行必要的论证。老子说“五色令人目盲，五音令人耳聋”。“五色”、“五音”指美和艺术，有的研究者认为，老子的这些话是正确的、深刻的，这些话并不是对审美与艺术活动的否定，而是对统治阶级放肆地、无节制地追求声色的感官享受的最尖锐和激烈的批判。这已经不是老子的原意，而是研究者“认为这些话应当意味着什么”。另一种观点与此不同，它认为老子的时代美和艺术专供奴隶主贵族享受，老子对这种状况极为不满，因此对美和艺术采取了一种简单否定的态度。此外，还有第三种观点。其与第二种观点都认为这些话表明老子否定美和艺术，但是它见到老子作出这种否定的不同理由，这不是出于老子对奴隶主贵族享受美和艺术的不满，如第二种观点所主张的那样，而是出于老子思想的本源。“照道家的看法，人失去了原有的德，乃是因为欲望太多，知识太多。人竭力满足欲望，以求快乐。但是，欲壑难填，当人力求满足无穷的欲望时，所达到的适得其反。”①所以，老子说“五色令人目盲，五音令人耳聋”，老子对美和艺术的否定与他强调清心寡欲是一致的。如果遇到这三种观点，我们会取后一种观点。从这种选择中可以看出方法论取向。

《周易》中的“观象制器”是一个很重要的思想，制器者根据卦象来制作器物。《周易·系辞下》把各种器物的制作与不同的卦象相连，有的研究者认为这甚为牵强。我们认同这种看法。然而，有人又认为，网的制作之所以与离卦相联系，可能因为离卦的卦象能够引起对编织、网孔的联想。我们不赞同这种看法。离卦是八卦之一，是三画卦。在八卦和六十四卦中，绝大部分卦象都能使人联想到编织和网孔，为什么仅仅是离卦与网的制作相联系呢？这种解释显然是不通的。

为了做到阅读无障碍，我们对所引用的古典文献，都根据有关研究者的注释本作出比较完整的白话解释。读者只要比较认真地阅读，无须借助工具书就能读懂。

第二，在有机联系的历史过程中研究中国艺术批评史。艺术批评家的艺术批评观点不仅应该在他的整个思想体系中来考察，而且要把每个艺术批评家摆在作为有机联系的历史过程的艺术批评史中来考察，阐述每个艺术批评的术语、观点、问题的来龙去脉和渊源联系。中国艺术批评史应该展示的不仅是艺术批评家代表著作中的最终结论，还是艺术批评家思想的产生、形成和发展的生动进程。例如，顾恺之“传神写照”的命题，与先秦和汉代哲学中的形神论薪火相传。这个命题更得益于魏晋哲学形态——玄学的影响，魏晋玄学重神理而轻形骸。同时，这个命题又是人物品藻中“神”的概念在绘画理论中的运用。

---

① 冯友兰：《中国哲学简史》，新世界出版社 2004 年版，第 88 页。

中国艺术批评史不是干巴巴的几条筋，而是在一定的社会文化土壤中生长的有血有肉的整体。中国艺术批评史要注意阐述社会文化背景、社会转型对艺术批评思想的影响。例如，在魏晋南北朝的书法理论中，卫夫人的“多力丰筋”中的“筋”，王僧虔的“骨丰肉润”中的“骨”和“肉”，萧衍的“浓纤有方，肥瘦相和”中的“肥瘦”，都来自魏晋时期的人物品藻。不了解人物品藻，就不能很好地理解这些术语。审美的人物品藻发生在魏晋时代不是偶然的，魏晋时代是人觉醒的时代，人重新发现、思索、把握和追求自己的生命、生活，人自身的才情、风神、性貌取代外在的功业、节操而受到尊重。

第三，在写作上追求“有深度的通俗”的风格。我们非常欣赏冯友兰、朱光潜等人的写作风格，这种风格就是“有深度的通俗”。他们的著作明白如话，因为他们的思维清澈似水。他们厚积薄发，思维异常清晰，有着极好的中文修养，所以他们的文字总是如行云流水。“有深度的通俗”完全不同于肤浅的通俗，它们之间最大的区别是前者耐读，值得反复玩赏，每读一次都会有新的滋味，通俗的文字中蕴含着大量的知识点和信息量；而后者则一览无余，可以一目十行地读，浏览以后就没有必要再读。现从冯友兰和朱光潜的著作中摘些片段，来感受一下什么是“有深度的通俗”。

冯友兰在《中国哲学简史》中论述魏晋清谈名士时写道：“究竟‘风流’是什么意思？这是一个含义丰富而又难以确切说明的词语。从字面上说，‘风流’是荡漾的风和‘流水’，和人没有直接的联系，但它似乎暗示了有些人放浪形骸、自由自在的一种生活风格。”“我对英语中‘浪漫’(romantic)和‘浪漫主义’(romanticism)两个词的含义还未能充分领略；但我大致感觉到，这两个词和‘风流’的意思颇为相近。”①

冯友兰对“风流”和“浪漫”的解释是何等简洁晓畅，然而它又蕴含着丰富的内容。如果读者读过《世说新语》，了解魏晋名士表达精微思想的精妙谈话，以及他们“会心林水”的高雅和高爽迈出的风神，那么，对冯友兰的解释的理解就会深入一层。冯友兰的这段话也许会使读者想起欧洲浪漫主义者的种种作为：那是济慈自拟的墓志铭“此地长眠者，声名水上书”；或者是雪莱《西风颂》的名句：“西风哟，如果冬天已经来到，春天还会遥远？”或者柏辽兹献给梦中情人的乐曲《幻想交响乐——一个艺术家生活中的情话》。原来这些都和“风流”相联系，这种解释真正做到东西汇通，值得反复玩味。

朱光潜在《西方美学史》中论述17世纪法国新古典主义美学时写道：“当时法国宫廷在文化教养上贵妇人很占势力，文艺沙龙大半是由

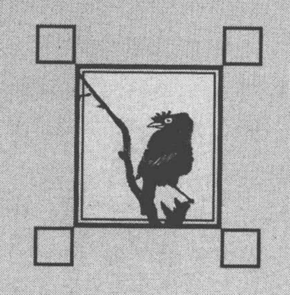
① 冯友兰：《中国哲学简史》，新世界出版社2004年版，第199页。

她们主持的，作家和艺术家大半是由她们庇护的。稍涉粗俗，古怪离奇或缺乏斯文风雅的东西会使她们震惊，一句漂亮话，一个优雅的姿态或是一个色彩煊灿的场面也会使她们嫣然喜笑颜开。她们的贵族女性的脾胃或趣味也在这个时代的文艺理想上刻下不可磨灭的烙印，尽管她们在文艺界所造成的'纤巧'风气也曾遭到过新古典主义者的指责。"①"沙龙"是法语"salon"的音译，指文艺界或政界知名人士的团体，往往在私人宽敞明亮、富丽堂皇的客厅里聚会。与17世纪相比，18世纪下半叶法国的社会情况虽然有了很大变化，然而沙龙的主持人大半仍然是出身高贵、生活奢华、风度优雅、社会联系广泛的女性。法国作家和美学家斯塔尔夫人就是这样一位才华横溢、魅力四射的沙龙主持人。朱光潜这段充满魅力的文字娓娓道来，生动传神，令人常读常新。

当然，冯友兰、朱光潜的著作也不可能通篇都是"有深度的通俗"，但是，书中不时会出现一些这样的段落，从而精彩纷呈。我们自知离这种目标还很远，然而心向往之。

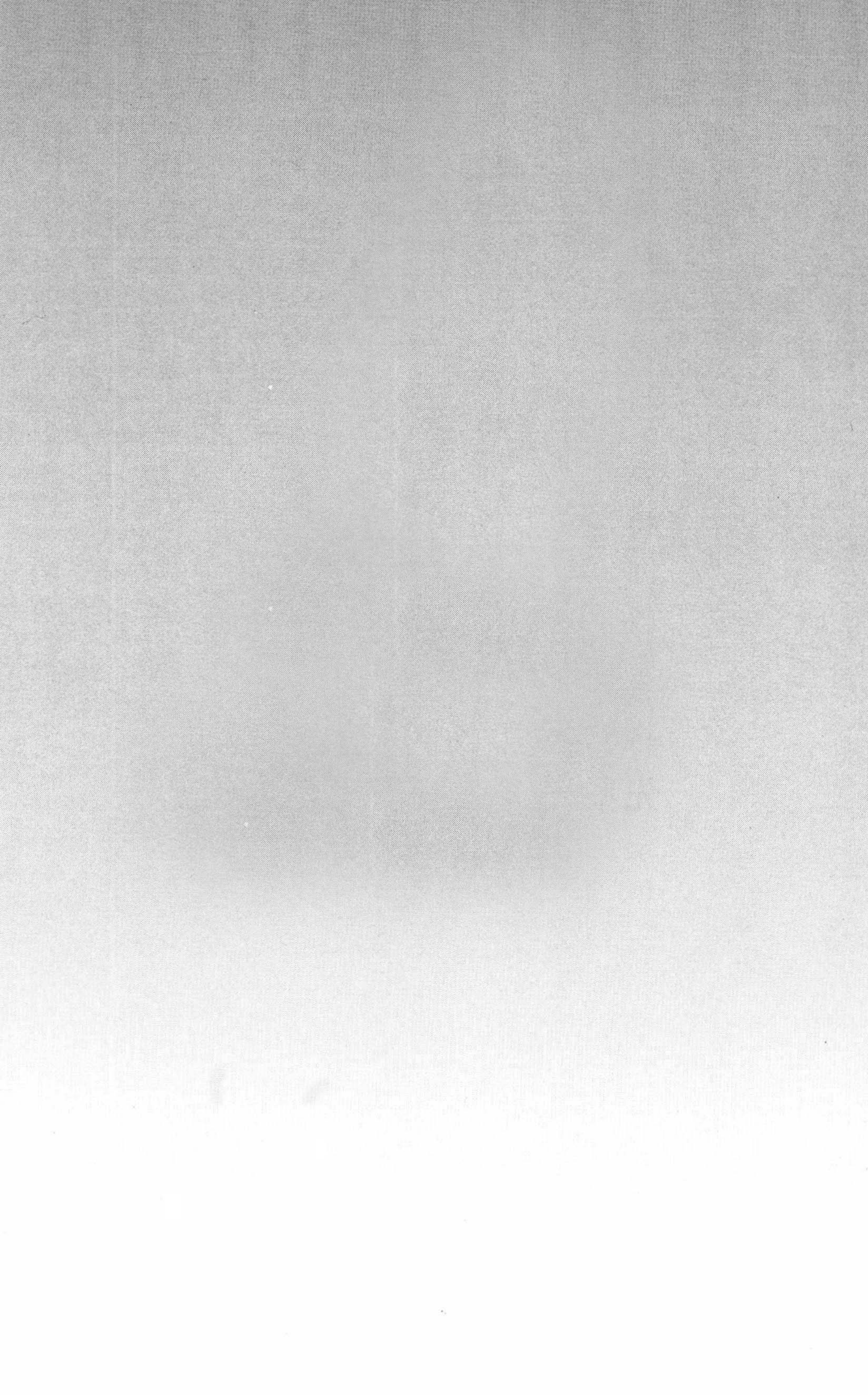
本书的写作分工是：凌继尧撰写绪论、先秦汉代和魏晋南北朝部分，张爱红撰写唐宋部分，张晓刚撰写元明部分，黄桂娥撰写清代和近代部分，最后由凌继尧对全书进行修改和统稿。欢迎广大读者对本书提出批评。

① 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社1979年版，第197页。



第一编

先秦汉代艺术批评思想



第一章　孔子的艺术批评思想

孔子(公元前551—前479),名丘,字仲尼,春秋鲁国陬邑(今山东曲阜)人,中国古代的大思想家、教育家和社会活动家。他的思想、包括艺术批评思想主要见于用语录体写的最早的儒家经典《论语》一书。孔子的艺术批评思想具有一定的体系性,这种体系性表现为三个相互联系的问题:艺术具有怎样的功能,什么样的艺术才能具有这些功能,艺术如何发挥这些功能?孔子在阐述这三个问题时,以其仁学为基础。在各种艺术中,音乐对孔子的艺术批评思想的形成起了最直接、最重要的作用,孔子的艺术批评思想基本上通过音乐理论体现出来,这种情况具有深刻的历史文化背景。

第一节　"礼"和"乐"

先秦时期,在各门艺术中"乐"最为发达。乐是以音乐为主、包括诗、舞一体的综合性艺术,有的舞故事性很强。被孔子称为"尽美矣,未尽善也"的《武》,是歌颂周武王伐纣灭商的乐舞(据《庄子·天下》篇:"武王、周公作《武》")。舞蹈分为六段,表现不同的情节。比如,第一段的舞蹈形象是:舞队手执盾牌,像山一样巍然屹立,这是表示武王的成功。《武》的歌词散见于《诗经·周颂》中,这是一首相当复杂的乐。《左传》记载季札在鲁国"观乐",用的是"观"字,因为季札不仅听音乐,而且看舞蹈。

乐的发达与"礼"的盛行密切相关。礼是体现了某种规范的各种仪节的总和。从广义上讲,礼作为艺术地和审美地组织起来的、具有某种象征意义的仪式,存在于从原始社会迄今的各种文化中。原始社会猎人祈求大自然力量的舞蹈,氏族部落首领由于相互交往而举行的典礼,现代社会中的军事阅兵、外交会见、法院开庭、结婚典礼等都是这样的仪式。很多仪式要借助各种艺术手段,例如,宗教礼拜要利用建筑(教堂)、绘画和雕塑(宗教人物形象)、诗和音乐。"这些仪式仿佛是一种戏剧演出,即艺术地组织起来的表演,这些表演赋予它们所装饰的社会过

程以审美‘光晕’，引起对这些社会过程的一定的情感关系。”①

然而，我国先秦时代的礼与这些仪式有很大不同。“中国是礼仪之邦”这句话的意思，并不是像现在许多人所理解的那样，说“中国是一个讲礼貌的国度”，而是说“中国是一个礼典完备、仪节详密、制度谨严的国家”。先秦时代的礼“几乎是一个囊括了国家政治、经济、军事、文化一切典章制度及个人的伦理道德修养、行为规范和准则的庞大的概念”②。

关于先秦礼仪的制定，最盛行的说法是“周公制礼作乐”。周公比孔子早500年左右，是周文王的儿子，周武王的弟弟，鲁国的始祖。他辅佐殷统治下的、发祥于中国西北陕甘地区的一个小国推翻了殷纣王，于公元前1046年建立了中国历史上时间最长的、约800年的周朝。孔子对周公和西周由衷地景仰，他说：“周监于二代（周朝的礼仪制度是以夏商两代为依据，然后制定的③），郁郁乎文哉！吾从周。”并为自己由于极度衰老而“久矣吾不复梦见周公”感到懊恼不已。

《荀子·礼论》说，“礼之三本”是“上事天，下事地，尊先祖而隆君师”。敬事天地是处理人和神的关系，尊崇先祖是处理人和鬼的关系，服从君师是处理人与人的关系。④对国家而言，礼是“国之干”、“政之舆”，即国家的躯干和政治的载体。对个人而言，它成为指导上至天子、下到庶民的全部生命过程中言行举止、进退俯仰的规范和准则。周公把整个社会变成一个大舞台，每个社会成员都像演员一样，一举一动都要符合他在社会等级结构中所扮演的角色。由于仪式繁多、程式详备，为了掌握礼仪，不仅要从书本中学习，而且要在实践中进行操练、演习。《史记·孔子世家》记载，“孔子去曹适宋，与弟子习礼大树下”。

礼有五种：吉礼，对天神、地祇、人鬼的祭祀典礼，每一类祭祀又衍生出许多项目；嘉礼，和合人际关系、联络感情的礼仪，如饮食之礼、婚礼、射礼、庆贺之礼等；宾礼，接待宾客之礼；军礼，包括征战之礼、校阅之礼、田猎之礼等；凶礼，包括丧礼、问疾礼等。

孔子很讲究礼。行走要合礼，据《论语·乡党》篇记载，孔子走进朝廷，站，不站在门的中间；走，不踩门坎（“立不中门，行不履阈”）。经过君王的座位，面色便矜庄，脚步也快。走出来，降下台阶一级，面色便放松，怡然自得。说话要合礼，孔子同下大夫说话，温和而快乐的样子；同上大夫说话，正直而恭敬的样子（“与下大夫言，侃侃如也；与上大夫言，

① ［苏］卡冈：《美学和系统方法》，凌继尧译，中国文联出版公司1985年版，第173—174页。
② 阴法鲁等主编：《中国古代文化史》（上），北京大学出版社2008年版，第109页。
③ 《论语》的译文采自杨伯峻：《论语译注》，中华书局2009年版，第30页。下文中的《论语》译文大多采自该书，不另注。
④ 参见阴法鲁等主编：《中国古代文化史》（上），北京大学出版社2008年版，第111页。

訚訚如也")。吃饭睡觉要合礼,"食不语,寝不言"。坐车要合礼,孔子上车,一定先端正地站好,拉着扶手带登车("升车,必立正,执绥");在车中,不向内回顾,不很快地说话,不用手指指画画("车中,不内顾,不疾言,不亲指")。孔子生病时,鲁君来探视,孔子本来躺在北窗下,国君来了,他就躺到南窗下,头朝东方。这样,鲁君就可以站在南方的尊贵位置,同孔子说话也可以处于面向东方的尊位上。

周礼旨在建立和维系"君君臣臣父父子子"的社会等级结构。礼仪并不只是一些举止姿态的规范,而是为了形成井然有序的社会结构。《管子·五辅》说:"上下有义,贵贱有分,长幼有等,贫富有度,凡此八者,礼之经也。"礼的根本是区分上下、贵贱、长幼和贫富的差异。"殷周以来的礼仪,无论从祭祀对象、祭祀时间与空间,以及祭祀的次序、祭品、仪节等等方面来看,都是在追求建立一种上下有差别、等级有次第的差序格局。这种表现于外在礼仪上的规则,其实就是为了整顿人间的秩序。"①

根据礼制,奏乐舞蹈只有天子才能用 64 人,诸侯用 48 人,大夫只能用 32 人。季氏是鲁国的大夫,可是他却用 64 人在庭院奏乐舞蹈,这显然是僭礼,孔子愤愤然:"是可忍也,孰不可忍也?"并且,季氏是僭礼的累犯,他还要祭祀泰山,而祭祀名山大川只有天子和诸侯才有资格。所以,孔子很鄙视他。礼的目的是维系和强化现存的社会秩序。在礼的外在规则中,蕴含着重要的思想观念,所以孔子要求"非礼勿视,非礼勿听,非礼勿言,非礼勿动"。

在周礼的艺术结构中,乐的作用最重要。仪式既然仿佛是戏剧演出,就要有道具(各种器物)和服饰。器物和服饰成为身份的标志。城池宫室、室内摆设、坐席寝席、出行车马都是等级的标志。周代食饮器具数量之多、品种之繁,西方奴隶主无法与之比拟。孔子及其弟子很重视服饰的象征意义。居家、吉日、吊丧要穿不同的衣服。《论语·乡党》篇写道:君子不用天青色和铁灰色作镶边,浅红色和紫色不用来作平常居家的衣服。服饰的象征意义得到较长时间的保留,直到秦汉之间,戴儒冠仍然是儒者的标志。《史记·郦生陆贾列传》中引汉高祖刘邦的骑士的话说,"沛公不好儒,诸客冠儒冠来者,沛公辄解其冠,溲溺其中"。

与器物和服饰相比,乐在礼中更为重要。周公在"制礼"的同时也"作乐"。先秦典籍中把周公的"制礼"和"作乐"或合称,或分称。据王国维在《观堂集林》和郭沫若在《卜辞通纂》中的研究,"礼"本来就是祭祀乐舞。②乐舞在周之前就很兴盛,周公重新制作乐舞,则把它和礼联

① 葛兆光:《中国思想史》第 1 卷,复旦大学出版社 2001 年版,第 92 页。
② 同上书,第 92—93 页。

系起来，成为礼之乐，形成了周代特有的礼乐文化。“在周人这里，有仪必有乐，礼仪所划定的种种等级畛域主要就是通过不同规模的‘乐’来体现的。”①《论语·八佾》篇说，鲁国当政的三卿在祭祀祖先时，也用天子的礼唱着《雍》来撤除祭品，孔子对此很不满意。

在礼乐文化的影响下，周代建立了完整的音乐机构，宫廷乐舞和民间乐舞都很发达，周代有记载的乐器达 70 多种。战国初年，即公元前 433 年或稍后，有个诸侯小国——曾国的国君曾侯乙，安葬在湖北随县。1978 年这座古墓出土的 7 000 多件文物中，乐器有 8 种 124 件，而最有价值的青铜编钟，多达 65 枚，连钟架共重一万余斤。它的音声所构成的音域达到五个八度，比起现代音域最广的乐器——钢琴只少两个跨度。整套编钟的音阶结构，与现在国际通用的 C 大调七声音阶同属一音列。编钟表明，我国在公元前 5 世纪就会使用十二平均律，比欧洲早 1 200 年。这只是一个小国保持的音乐文化成就，推想大国的音乐文化会更加辉煌。“正是在这种音乐高度发展的基础上，才会出现动人心弦的以自然物抒发个人情感的名曲——《高山流水》，和以泣鬼惊神而著称的哀曲——《清商》、《清角》。”②《韩非子·内储说上》记载，“齐宣王使人吹竽，必三百人”，这表明了统治者的奢侈，另一方面也说明了音乐活动场面之壮观。据《战国策·齐一》记载，“吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴”在民众中也非常普及。成语“滥竽充数”正是以吹竽之风盛行为背景的。

孔子和儒者有很高的音乐修养，善于弹琴唱歌。《墨子·非儒》引用晏子的话抨击儒者“弦歌鼓舞以聚徒”，可见儒者弦歌鼓舞是寻常事。《史记·孔子世家》说，《诗经》“三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音”。孔子整理《诗经》，重点是在音乐方面，而不是在文学方面。从西周到春秋时期在全国范围内搜集民间音乐，记录并保存下来的就是《诗经》。《诗经》的作品是贵族的乐歌和各地的民歌。其歌曲在孔子时代仍能演奏。《诗经》的曲式丰富，从《诗经》各篇的结构看，属于唱和的形式不少，例如《郑风·木瓜》就采用了“一唱众和”的方式：③

> [唱]投我以木瓜，报之以琼琚。
> [和]匪(非)报也，永以为好也。
> [唱]投我以木桃，报之以琼瑶。
> [和]匪报也，永以为好也。
> [唱]投我以木李，报之以琼玖，

---

① 陈炎主编：《中国审美文化史·先秦秦汉魏晋南北朝卷》，山东画报出版社 2007 年版，第 92 页。
② 于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局 1984 年版，第 115 页。
③ 参见《阴法鲁学术论文集》，中华书局 2008 年版，第 4 页。

治的功能。

孔子"游于艺"的思想在与曾点的著名对话中得到形象的印证。《论语·先进》篇记载,孔子让弟子子路、冉有、公西华和曾点分别谈谈治国的打算。对子路、冉有、公西华的回答孔子都不满意,他转而让曾点谈谈自己的志向,曾点的志向与前三位不同。

> 曰:"莫春者,春服既成,冠者五六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归。"
>
> 夫子喟然叹曰:"吾与点也!"

曾点描绘了孔子心目中理想的礼乐文化的社会图景,这种社会达到了审美的境界。这也是"游于艺"的自由境界:暮春三月,春天的衣服穿定了,陪同五六位成年人,六七个小孩,在沂水旁边洗洗澡,在舞雩台上吹吹风,一路唱歌,一路走回来。礼乐文化的社会和全面发展的个人在自由和审美方面达到一致。

第三节 "尽美矣,又尽善也"

孔子肯定了艺术的道德教育功能和审美陶冶功能,那么,什么样的艺术才能具有这些功能呢?孔子评价艺术有两个标准,第一个标准是内容要尽善,形式要尽美。

> 子谓《韶》,"尽美矣,又尽善也"。谓《武》,"尽美矣,未尽善也"。(《论语·八佾》篇)

朱熹注说:"《韶》,舜乐。《武》,武王乐。美者,声容之盛。善者,美之实也。"美指艺术形式,善指艺术内容。孔子根据什么判断《韶》的内容尽善、而《武》的内容不尽善呢?根据只有一个:看它们是否符合"仁"的要求。有的研究者认为,《韶》可能来自原始社会末期,经过后世的不断加工,成为一支比较完美的乐曲。由于这支乐曲本身比较平和,以及它同尧舜揖让而治的观念相连,符合孔子仁的思想,所以得到孔子的高度赞扬。①《武》的内容是对伐纣过程的描绘和对武王功德的赞颂,表现了"王斯赫怒"的武力行为,想必充满了刀光剑影,虽然这是一场正义的战争,可是孔子本着王道思想认为《武》的内容有缺陷。值得注意的是,

① 参见于民:《春秋前审美观念的发展》,中华书局1984年版,第148页。

内容上不尽善的《武》乐，在形式上可以尽美。孔子充分肯定了形式美的独立价值，形式由内容所决定，但它不是内容的附庸。《武》虽然不尽善，但它还是善的，瑕不掩瑜，孔子批评了它的不足，同时又对它作了充分肯定。《论语・阳货》篇记载，颜渊问怎样治理国家，孔子指出的方略之一是，音乐就用《韶》和《武》[“乐则《韶》、《舞》(同武)”]。

孔子区分了美和善，同时又把这两者统一起来，对艺术提出要求，最优秀的艺术作品应该是尽美尽善的作品。在艺术作品的内容和形式的关系上，孔子坚决地把内容摆在第一位。无论从音乐作品客体、还是从欣赏者主体来说，都不能离开仁。“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”(《论语・阳货》篇)礼如果离开了仁，难道仅仅指玉帛等等礼物吗？乐如果离开了仁，难道仅仅指悦耳的钟鼓之音吗？“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”(《论语・八佾》篇)人如果不仁，礼对他有什么用呢？人如果不仁，乐对他有什么用呢？

美和善、形式和内容的关系也是“文”和“质”的关系。孔子之前，对文和质的关系已有很多论述。“文”有器物之文和人之文，器物之文指器物外观的雕饰，器物之质指器物的质素和功能。人之文指人的言行服饰的美化，人之质指人的道德品质。对于文与质的关系，孔子进一步辩证地提出：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”(《论语・雍也》篇)。人的形容仪态缺少文饰，就显得粗野；单有文饰而缺乏道德品质，又未免虚浮。君子要做到形容仪态和道德品质相适合，才能文质彬彬。同理，艺术作品也要避免“质胜文”或“文胜质”的两种片面性。

如果《韶》受到孔子的高度赞扬，那么，郑声则受到孔子的严厉批判。孔子声色俱厉地说：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆”(《论语・卫灵公》篇)。孔子毫不掩饰对郑声的厌恶：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也”(《论语・阳货》篇)。孔子要禁绝郑声(“放郑声”)，原因有两点：一是“郑声淫”，二是郑声“乱雅乐”。为了准确理解孔子对郑声的斥责，有必要弄清楚什么是雅乐，以及郑声何以乱雅乐。

孔子所说的雅乐，指流行于宫廷的古代音乐，以及情感上受礼所制约的、符合西周有关音律规定的祭祀之乐、叙述和抒情之乐。相传由黄帝、尧、舜、禹、商汤和周初的先王制作的六种“先王之乐”是雅乐的精华。而平和的《韶》与肃庄的《武》就是这六种中的两种。郑声是流行于郑国一带的俗乐，即民间音乐。它和雅乐的对立既表现在内容上，又表现在形式上。在内容上，它冲决了传统伦理道德的藩篱；在形式上，它的节奏和旋律突破了雅乐的限制。

据现代学者研究，郑声有较高的艺术水平，它采用了新的音阶，音调高亢激昂，多有繁声促节，表演男女错杂，优美抒情，色彩华丽。据史

书记载，魏文侯不再听雅乐，而是“听郑卫之音”“不知倦”，齐宣王不再“好先王之乐”，而是“直好世俗之乐”。孔子称内容不善、而形式美的郑声“淫”，认为它“乱雅乐”，对它深恶痛绝。对于《韶》、《武》和郑声这三种音乐，孔子有三种不同的态度。他高度赞扬尽美尽善的《韶》，充分肯定内容上善的（只是不尽善）、形式上尽美的《武》，坚决取缔内容上不善、形式上美的郑声。可见，孔子首先是从政治标准来评判艺术作品的。实际上，进入汉代后，先秦的雅乐衰落，在俗乐的基础上形成了新的宫廷音乐，以至苏轼说“汉代朝廷所用皆为郑声”。

至于“郑声淫”，指郑声“过度”，不符合雅乐传统的平和的规范，音声或“过刚而杀伐，或过柔而淫靡”，或“怨以怒”，或“哀以伤”，突破礼制的郑声可能有的激越奔放，有的婉转哀伤。这不符合孔子评价艺术的第二个标准：“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》篇）。何晏《集解》引孔安国解释这两句说：“乐不至淫，哀不至伤，言其和也。”孔子在这里说的是和或中和的概念。孔子的“乐而不淫，哀而不伤”是对《关雎》（《诗经》首篇）的评价，《关雎》是民歌，也就是俗乐，可见，孔子并不是一概反对俗乐。孔子教育他的儿子伯鱼学习《周南》和《召南》，《周南》的首篇是《关雎》。

孔子评价艺术的第二个标准是对第一个标准的补充说明。季札观乐时，也发表过“乐而不淫”、“哀而不愁”的评论。然而，几乎同样的言论由孔子说出后，产生了巨大的影响。孔子的“乐而不淫，哀而不伤”是针对音乐发展的现状有感而发的。在先秦时期，传统观念认为“音乐只宜于表现和引起快乐”，这种观念以简练的理论概括为“乐（yuè）以为乐（lè）也”（《墨子·公孟》）。“作为审美客体的乐（yuè），它的音调应该是平和的，作为审美主体的乐（lè），他的情感也应该是平和的，是一种平和的喜悦。”①随着社会的发展，音乐表现的领域扩大了，它不仅表现快乐的情感，而且表现哀伤怨怒的情感。对于音乐的这种发展趋势，是极力反对，还是有条件地肯定呢？孔子采取了后一种态度。虽然孔子仍然把“哀”的情感限定在礼所制约的范围之内，但是，音乐表现的领域毕竟拓宽了。

“乐”（lè）的进一步发展是“淫”，“哀”的进一步发展是“伤”，孔子的“乐而不淫，哀而不伤”要求艺术表现的情感达到中和的特点。中是不过，也不是不及。先秦的一些理论家从不同的角度论述了中和的问题。例如，春秋时代思想家晏婴（？—公元前500）把音乐中的哀与乐看作为两个对立面，通过两者的“相济”、即统一而达到中和。

与晏婴同时代的希腊思想家赫拉克利特（鼎盛年约为公元前

① 于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局1984年版，第140页。

504—前501)的观点和晏婴颇相似。亚里士多德在《论宇宙》中记述了赫拉克利特的艺术模仿论:“也许,自然喜爱相反的东西,且正是从它们中,而不是从相同的东西中,才求得了和谐,就像自然把雌与雄结合在一起,而不是使每对相同性别的东西结合一样;所以,最初的和谐一致是由于相反,不是由于相同。在这方面,艺术似乎也模仿自然。”“音乐是糅合了高音与低音、长音与短音,才谱写出一曲不同音调的悦耳乐章。”①与赫拉克利特相比,晏婴一口气说了10对对立面:清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏,充分表明了对立面的普遍存在。

晏婴等人在阐述和时,强调了对立面的统一,“和”的对立面是“同”。“同”是把性质相同的事物结合在一起,“和”是众多不同事物之间的谐和。郑国史官伯说:“和实生物,同则不继”(《国语·郑语》)。“和”促进事物的发展,“同”则窒息事物的发展。

孔子在阐述“和”时,比晏婴等人又进了一步,孔子注意到矛盾的转化。“西周末年谈和尚未涉及矛盾的转化,尚未涉及矛盾变化的度与中,春秋末矛盾的转化,它的核心是持中而不过度,中成了和的灵魂,和的实质。”②张岱年把“中和”的精神称为中国文化的四种基本精神之一。③孔子关于“和”的概念,对中华民族温柔敦厚的文化心理的形成产生了深远影响,也对艺术的创作和欣赏产生了重要影响。

第四节 “闻《韶》,三月不知肉味”

孔子主张艺术具有教育功能。哲学、教育学、历史学也具有教育功能,那么,艺术的教育功能和它们有什么不同呢?也就是说,艺术如何发挥它的功能呢?对此,孔子没有作直接说明,然而,他对音乐欣赏的一则描绘回答了这个问题。

> 子语鲁大师乐。曰:“乐其可知也:始作,翕如也;从之,纯如也,皦如也,绎如也,以成。”(《论语·八佾》篇)

孔子把演奏音乐的道理告诉鲁国的乐官,“起始,众音齐奏。展开后,协调着向前演进,音调纯洁。继之,聚精会神,达到高峰,主题突出,

① 《亚里士多德全集》第2卷,中国人民大学出版社1997年版,第618页。“艺术”原译为“技术”。
② 于民:《春秋前审美观念的发展》,中华书局1984年版,第169页。
③ 张岱年:《论中国文化的基本精神》,《中国文化》第1辑,复旦大学出版社1984年版。

音调响亮。最后，收尾落调，余音袅袅，情韵不匮，乐曲在意味隽永里完成。"[1]孔子没有谈到乐曲的内容，他完全是对音乐形式美的欣赏。孔子在肯定《武》的形式美的独立价值后，再一次表现了对艺术作品形式的独立价值的关注。孔子的欣赏活动表明，艺术以直观的、形象的方式同时对知觉者的理智和情感发挥功能。

由于艺术发挥功能的这种特点，所以它能够产生极其强烈的效果。《论语·述而》记载，"子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：'不图为乐之至于斯也。'"孔子把欣赏艺术所产生的美感和满足口腹之欲的快感相比较，这有其历史原因。在春秋之前，尽管青铜器等装饰艺术已经具有辉煌成就，但奴隶主的享受主要仍然是逸游和美味。君王饮食时，"前方丈，目不能遍视，手不能遍操，口不能遍味"(《墨子·辞过》)。"审美的欲求从属于物质的欲求。"殷代到西周，都设有专门"司味"的官，这种官享有很高的政治地位，达到司味与司政的统一。这种情况促进了"味"技术的极大发展。当时把审美享受和非审美享受相并列，把五味(酸、甜、苦、辣、咸)、五色(青、黄、赤、黑、白)、五声(宫、商、角、徵、羽)排列在一起，并且五味居首。[2]孔子明确地区分了美感和快感，并且认为美感作用的强度和持久性远远超过快感，这是一个进步。

《韶》乐所带来的强烈而巨大的审美享受、那种整体的心灵震颤超出了孔子自己的预期和想象，他慨叹道："不图为乐之至于斯也。"孔子在这里所说的是现代艺术心理学中的高峰体验，艺术的功能发挥到极致时，能够使欣赏者产生不同寻常的、刻骨铭心的体验，这就是高峰体验。孔子对《韶》乐推崇备至，他当然会经常欣赏《韶》乐。然而，《韶》乐能够使他产生出"三月不知肉味"的高峰体验并值得记载下来的情况，显然是不多的，因为高峰体验的形成需要一定的条件。从"子在齐闻《韶》"的例子中，我们可以看到，艺术产生高峰体验有三个条件。

第一，要有优秀的艺术作品。尽美尽善的《韶》乐符合这个条件。

第二，欣赏者要有很深的艺术修养。孔子对《韶》乐的内容和形式都有很细腻的审美体验。他对《韶》乐不仅知之、好之，而且乐之。《论语·雍也》篇说："知之者不如好之者，好之者不如乐之者。"孔子对《韶》乐正是"乐之者"的态度。他甚至在观看其他的美好形象时，也仿佛聆听到《韶》乐。西汉刘向的《说苑》里记载一则故事："孔子至齐郭门外，遇婴儿，其视精，其心正，其行端，孔子曰：'趣趋之，趣趋之，《韶》乐将作'。""他看见这婴儿的眼睛里天真圣洁，神一般的境界，非常感动，叫他的御者快些走近到他那里去，《韶》乐将升起了。他把这

---

① 《宗白华全集》第3卷，安徽教育出版社1994年版，第431页。
② 参见于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局1984年版，第119—122页。

婴儿的心灵的美比作他素来最爱敬的《韶》乐，认为这是《韶》乐所启示的内容。”①

第三，艺术客体作用主体时需有特殊的氛围。孔子在齐国聆听的《韶》乐使他产生高峰体验，肯定有一系列原因，例如，齐国演奏《韶》乐的乐师演技高超，演奏场地的平和的气氛与《韶》乐相匹配，孔子的心情适合欣赏《韶》乐，胸无纤尘，等等。

宗白华说：“在中国的古代，孔子是个极爱音乐的人，也是最懂得音乐的人。”“孔子这样重视音乐，了解音乐，他自己的生活也音乐化了。”②孔子以仁学为基础，通过音乐，阐述了艺术批评的一些基本原理。他的“成于乐”说明了艺术的道德教育功能，他的“游于艺”说明了艺术的审美陶冶功能。他评价艺术的标准是内容上“尽善”，形式上“尽美”。为了达到“尽美尽善”，艺术要“乐而不淫，哀而不伤”，这就是“和”的原则。孔子还要求艺术作品的形式和内容相统一，从而达到“文质彬彬”。由于艺术以直观的、形象的方式同时作用于主体的理智和情感，所以它能够产生强烈的审美享受。孔子“在齐闻《韶》”，就享受了这种高峰体验。

---

① 《宗白华全集》第3卷，安徽教育出版社1994年版，第431页。
② 同上书，第431、432页。

第二章 老子的艺术批评思想

关于老子其人和《老子》的成书年代，学术界有很多争论。我们采用多数人的看法：老子即老聃，他与孔子同时代而比孔子早几十年，具体生卒时间已不可考，一说约生于公元前580年，约卒于公元前500年；又说约生于公元前576年前后，约卒于公元前478年以后。《老子》成书于战国中期以前，主要代表了老子的思想。

《史记·老子列传》写道："老子者，楚苦县（今河南鹿邑东）厉乡曲仁里人也，姓李氏，名耳，字聃，周守藏室之史也。孔子适周，将问礼于老子。"老子当过周王朝的史官，孔子曾经向老子请教过周礼的问题。

老子是先秦道家的创始人，"道家"的称谓始见于《汉书·艺文志》。在中国古代思想史上，道家与儒家是相互对立又相互补充的两大学派。它们的创始人老子和孔子，它们的主要继承人和发展者庄子和孟子分别是同时代的人。"儒家思想强调个人的社会责任，道家则强调人内心自然自动的秉性。《庄子》书中说：儒家游方之内，道家游方之外。方，就是指社会。公元3、4世纪（魏晋）间，道家思想再次兴起，当时人认为，孔子重'名教'（把各种社会关系规范化），老庄贵'自然'（顺事物和人的本性）。中国哲学中的这两种思潮大体类似于西方思想中的古典主义和浪漫主义两种思潮。"①老子倡导"无为"的理论，人的活动要"顺乎自然"。

儒家和道家都对中国艺术的发展产生了巨大影响。"儒家把艺术看作是道德教育的工具。道家对艺术没有正面提出系统的见解，但是他们追求心灵的自由流动，把自然看为最高理想，这给了中国的伟大艺术家无穷的灵感。由于这一点，许多中国艺术家把自然作为艺术的对象，就不足为怪了。中国美术作品中的许多杰作都是写山水、花鸟、树木、竹枝。在许多山水画里，山脚下、溪水边，往往能看见一个人，静坐沉醉在天地的大美之中，从中领会超越于自然和人生之上的妙道。"②

《老子》又称《道德经》，81章，约5 000字，"全书都以格言形式写

---

① 冯友兰：《中国哲学简史》，新世界出版社2004年版，第19页。
② 同上书，第20页。

成”,“它们是充满提示的箴言”(冯友兰语)。

第一节 “道”、“气”、“虚”、“实”、“妙”、“美”

老子对中国艺术批评史的最大贡献在于,作为道家艺术批评思想的创立者,他的哲学体系中的一些范畴如“道”、“气”、“虚”、“实”、“妙”、“美”等,后来转化成中国艺术批评史的范畴。

“道”是老子哲学中最重要的范畴,它有不同的含义,有时指形而上的存在、万物的本源,然而无确切的形体,人们无法用感官直接接触到它的存在;有时指促使万物运动的规律;有时则指人类行为的准则。老子的哲学通过“道”由宇宙论延伸到人生哲学,要在宇宙根源的地方来决定人生相应的生活态度。①《老子》第一章的第一句话说:

> 道可道,非常道;名可名,非常名。

这里的第一个“道”指“道理”,第二个“道”指“言说”,第三个“道”是老子哲学的专有名词,指构成宇宙的实体和动力。第一个“名”指具体事物的名称,第二个“名”是称谓的意思,第三个“名”是老子哲学的专有名词,指称“道”之名。这句话的意思是:可以用言词表达的道,就不是常道;可以用文字表达的名,就不是常名。②既然有万物,就必定有它们的本源,这个本源是无法命名的,但是我们想用语言表达它,就称它为“道”,“道”其实不是一个名字。“这就是说,我们称道为道,和我们称一张桌子为桌子是不同的。当我们称呼一张桌子为桌子时,它有某些属性,使我们可以称它为‘桌子’。但是我们称‘道’为‘道’时,不是因为它有某些可以名状的属性,这个名字只是一个指称,或用中国哲学惯用的词语,称它是‘无名之名’。”③

《老子》第二十五章写道:

> 人法地,地法天,天法道,道法自然。

人取法地,地取法天,天取法道,道纯任自然。这句话并不是说,在道之上,还有一个“自然”,而为“道”所取法,而是说道的本质是自然的。

---

① 参见陈鼓应注译:《老子今注今译》,商务印书馆2009年版,第23、68页。
② 《老子》的白话译文采用陈鼓应的译文,见陈鼓应注译:《老子今注今译》,商务印书馆2009年版,第77页。下同,不另注。
③ 冯友兰:《中国哲学简史》,新世界出版社2004年版,第84页。

“道”的范畴对中国艺术影响很大，后人提出“艺即是道，道即是艺”，绘画创作要“含道映物”、“与道同机”、“澄怀观道”、“道法自然”、“心师造化”，“道”成为中国画的核心。唐代王维在《山水诀》中提出“画道”的概念，就是绘画中要体现出“道”。明代董其昌在《画禅室随笔》中写道：“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机。”《黄宾虹论画录》指出：“艺必以道为归……艺之至者，多合乎自然，此所谓道。”

老子的“道”和“气”密切相关，《老子》第四十二章写道：

> 道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。

老子在这里讲的是万物生成的理论，研究者们对这段话有很多解释，但是多以汉代以后的观念作解。“一”指“元气”，即混沌的气，因此，道就是一，就是气；“二”指混沌的气分为阴阳二气；“三”指阴阳二气相交而形成各种新生体，“气”就是万物的本体和生命。万物背阴而向阳，阴阳两气互相激荡而成新的和谐体。

受到“气”的范畴的影响，中国古代艺术理论认为，艺术作品必须表现作为宇宙本体的“道”和“气”，才有生命力。南北朝的谢赫在评价卫协的创作时，称赞他的画“颇得壮气”，“凌跨群雄，旷代绝笔”，而夏瞻则“气力不足”。谢赫把“气韵生动”作为六法之首，在对画家的品评中提到“壮气”、“神气”、“生气”、“气力”等。五代的荆浩在《笔记法》中也把“气”作为“六要”之一。唐代画家韩滉的《五牛图》，“皆以粗笔辣手取之”，“无一弱笔求工之意”，“然久对之，神气溢出如生，所以为千古绝迹也”。这是对表现了“气”的艺术作品的高度称赞。

冯友兰认为：“《老子》所说的‘道’，是‘有’与‘无’的统一。因此它虽然以‘无’为主，但是也不轻视‘有’。它实在也很重视‘有’，不过不把它放在第一位就是了。”①《老子》第十一章就巧妙地说明了“有”和“无”的辩证关系：

> 三十辐，共一毂，当其无，有车之用。
> 埏埴以为器，当其无，有器之用。
> 凿户牖以为室，当其无，有室之用。
> 故有之以为利，无之以为用。

三十根辐条汇集到一个毂当中，有了车毂中空的地方，才有车的作用。

---

① 哲学研究编辑部编：《老子哲学讨论集》，中华书局1959年版，第117页。

糅合陶土做成器具，有了器皿中空的地方，才有器皿的作用。开凿门窗建造房屋，有了门窗四壁中空的地方，才有房屋的作用。所以“有”给人便利，“无”发挥了它的作用。一只碗中间是空的，可正是那个空的部分起了碗的作用。房子里面是空的，可正是因为是空的，所以才起了房子的作用。这段话常为当今的设计论著所援引，认为老子在这里谈了器物的形式和功能的关系，“有”是形式，“无”是功能。

“无”和“有”的关系，也就是“虚”和“实”的关系。《老子》第五章写道：

> 天地之间，其犹橐籥乎！虚而不屈，动而愈出。

天地之间，岂不像个风箱吗？空虚但不会穷竭，发动起来而生生不息。受到老子哲学的影响，有虚有实、虚实结合成为中国艺术的重要特色之一。清代蒋和在《学画杂论》中说：“虚实相生，乃得画理。”“大抵实处之妙皆因虚处而生，故十分之三天地位置得宜，十分之七在云烟锁断。”清代钱杜在《松壶画忆》中说：“丘壑太实须间以瀑布，不足再间以云烟，山水之要，宁空无实。”清代笪重光在《画筌》中说：“山实，虚之以烟霭；山虚，实之以亭台。”这些论述说明了艺术创作中虚实结合的道理，它们都来源于老子的思想。

对此，宗白华有一个很好的说明。宗白华写道：“中国人感到这宇宙的深处是无形无色的虚空，而这虚空却是万物的源泉，万物的根本，生生不已的创造力。”“万象皆从虚空中来，向虚空中去。所以纸上的空白是中国画真正的画底……因为中国画底的空白在画的整个的意境上并不是真空，乃正是宇宙灵气往来、生命流动之处。笪重光说：‘虚实相生，无画皆成妙境。’这无画的空白正是老、庄宇宙观中的‘虚无’。”“画幅中飞动的物象与‘空白’处处交融，结成全幅流动的虚灵的节奏。空白在中国画里不复是包举万象位置万物的轮廓，而是融入万物内部、参加万象之动的虚灵的‘道’。”①

“妙”作为范畴是老子第一次提出来的。《老子》第一章写道：

> 无，名天地之始；有，名万物之母。
> 故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼。
> 故此两者，同出而名异，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。

无，是形成天地的本始；有，是创生万物的根源。以常无，去观照道的奥

① 《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1994年版，第45、101页。

妙;以常有,去观照道的端倪。无和有这两者,同一来源而不同名称,都可以说是很幽深的。幽深又幽深,是一切奥妙的门径。

"无"和"有"都指称"道","无"指道的不见其形的特点,"有"则指道由无形落实为有形的活动过程。"常无"连读,"常有"也连读,"常"为真常、永恒的意思。"妙"和"徼"也都属于道,"徼"是边际的意思。"老子认为,把握'道'的'无'的一面,是为了观照'道'的'妙'的属性;把握'道'的'有'的一面,是为了观照'道'的'徼'的属性。所以,'妙'是体现'道'的无规定性、无限性的一面,而'徼'则是体现'道'的有规定性和有界限的一面。"①"妙"和"徼"也是"同出而名异",从"同"的方面看,都很幽深,同谓之"玄"。但是"妙"的属性与"玄"更接近,所以,"玄之又玄,众妙之门"。

《老子》第十五章又一次肯定了"妙":

> 古之为士者,微妙玄通,深不可识。

古时善于行道之士,精妙通达,深刻而难以认识。道是精妙玄深,恍惚而不可捉摸的;体道之士也微妙玄通,深不可识。

自从唐代张怀瓘在《画品断》中把画分为神、妙、能三品后,"妙"就成为绘画品第的一种。唐代朱景玄在《唐代名画录》中、唐代张彦远在《历代名画记》中、五代荆浩在《笔记法》中、宋代黄休复在《益州名画录》中、宋代刘道醇在《宋朝名画评》中、清代盛大士在《溪山卧游录》中都把"妙"作为画的品第的一种。荆浩在《笔记法》中写道:"妙者,思经天地,万类性情,文理合仪,品物流笔。"黄休复在《益州名画录》中写道:"画之于人,各有本性,笔墨精妙,不知所然。若投刃于解牛,类运斤斫鼻,于自手付心,曲尽玄微,故目之曰妙格尔。"画家技艺纯熟,得心应手,就像庖丁解牛;又像郢匠运斧成风,砍去别人鼻尖上的一点石灰而毫不伤鼻。这就是妙品所达到的境界。

老子也论述了"美"。这个范畴不是老子最早提出来的,但是他对"美"的论述为这个范畴添加了新的内容。《老子》第二章写道:

> 天下皆知美之为美,斯恶矣;皆知善之为善,斯不善矣。

天下都知道美之所以为美,丑的观念就产生了;都知道善之所以为善,不善的观念也就产生了。这里的"恶"指丑。美丑之名,相因而有。美和丑、善和不善的观念在对立中形成,并在对立的关系中彰显出来。这段话表明,老子已经把"美"和"善"明确地区分开来,而美是在与丑的相

---

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1987年版,第34页。

比较中存在的。不过，老子由于强调清心寡欲，反对竭力满足欲望、追求快乐，因此，对艺术和美持否定的态度。

《老子》第十二章写道：

> 五色令人目盲；五音令人耳聋；五味令人口爽；驰骋畋猎，令人心发狂；难得之货，令人行妨。

缤纷的色彩使人眼花缭乱，纷杂的音调使人听觉不敏，饮食餍饫会使人舌不知味，纵情狩猎使人心放荡，稀有货品使人行为不轨。老子在对艺术和美的否定中，包含着对感官享乐的批判。实际上，老子并不一味地否定美，《老子》第八十章写道："甘其食，美其服，安其居，乐其俗，邻国相望，鸡犬之声相闻，老死不相往来。"在老子所描绘的理想社会中，有美的存在，不过，这是一种朴素自然的美，它与守其素朴的社会是一致的。

第二节 "涤除玄览"

"涤除玄览"是老子艺术批评思想中的一个重要理论。《老子》第十章写道：

> 涤除玄览，能无疵乎？

清除杂念而深入观照，能没有瑕疵吗？这里的"玄览"在帛书《老子》乙本中作"玄监"。高亨、池曦明指出："'监'即古'鉴'字"，即镜子，"后人不懂'监'字本义，改作'览'字"。①有的研究者据此认为："'鉴'是观照，'玄'是'道'，'玄鉴'就是对于道的观照。""'涤除'，就是洗涤垢尘，也就是洗去人们的各种主观观念、成见和迷信，使头脑变得像镜子一样纯净清明。"②

关于"玄览"的另一种解释是冯友兰提出来的，他说："'玄览'即'览玄'，'览玄'即观道。要观道，就要先'涤除'。'涤除'就是把心中的一切欲望都去掉，这就是'日损'。'损之又损'以至于无为，这就可以见道了。见道就是对于道的体验，对于道的体验就是一种最高的精神境界。"③《老子》第四十八章说："为学日益，为道日损。损之又损，以至于无为。"

---

① 高亨、池曦明：《试论马王堆汉墓中的帛书老子》，《文物杂志》1974年第11期。
② 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1987年版，第38页。
③ 转引自陈鼓应注译：《老子今注今译》，商务印书馆2009年版，第110页。

学习知识要日积月累，而体会道要减少欲望，要求静观玄览，复返纯朴。"日损"就是"见素抱朴，少私寡欲"。"为学日益，为道日损"能够达到这样的境界："一个很有学问的人，他的精神境界可能还是像小孩子一样天真烂漫。"（冯友兰语）

上述两种说法虽然分别持"涤除玄鉴"说和"涤除玄览"说，实际上它们的意思都是一样的：人的最高的精神境界是"玄鉴"或"玄览"，即观道；而观道的前提是"涤除"，即去掉心中的欲望。

对于"涤除"，老子有进一步的说明，《老子》第十六章写道：

> 致虚极，守静笃。
> 万物并作，吾以观复。

"极"和"笃"都是极度的意思。由于欲望和外界的干扰，原本空明的心境变得杂乱起来，为了回复心灵的宁静，必须"致虚"和"守静"。只有这样，才能在蓬勃生长的万物中，看出往复循环的道理。"涤除"的结果，就是达到虚静。

老子的"涤除玄览"并不是针对艺术活动说的，但对中国的艺术批评史产生了直接的影响。魏晋时期宗炳提出的著名命题"澄怀观道"可以说是老子的"涤除玄览"的词义更为明白的表述，"澄怀"就是"涤除"，"观道"就是"玄览"。老子说的是精神境界，宗炳说的是艺术活动。老子的"涤除玄览"通过宗炳的"澄怀观道"为中介，对中国艺术产生了深远的影响。中国艺术活动，无论是创作还是欣赏，区别于西方艺术活动的重要一点就在于，最高目的是"观道"。

"观道"的前提是"澄怀"，那么，"观道"的途径呢？老子没有明说，宗炳作了明确说明，那就是"澄怀味象"中的"味象"，即对有形的形体作无所为而为的玩索。但是，这种玩索、体味只是途径，不是目的，目的仍然是"观道"。对于"象"这个概念，老子也有所论述，它是和"道"相联系的。《老子》第二十一章写道：

> 道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。

道是恍恍惚惚的，然而在恍恍惚惚中有象，在恍恍惚惚中有物。

由老子的"致虚极，守静笃"而来的"虚静"说得到庄子的进一步发挥，《庄子·天道》说："言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐"，"夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之本"。魏晋时期"虚静"最早被引入到艺术创作活动中，成为中国艺术批评史中的重要理论，对于这种理论后人多

有阐述。宋代米友仁在《清河书画舫》中谈到他的创作体会时说："忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流荡。"明代吴宽在《书画鉴影》中要求作画时"胸次洒脱，中无障碍，如冰壶澄澈，水镜渊渟"。这些都是说的虚静的心胸对于艺术创作的重要性。

第三节 "大音希声"和"大巧若拙"

《老子》一书充满辩证的光辉，对矛盾的对立面双方的关系作了深刻的论述，如"无为而无不为"（第三十七章），"曲则全，枉则直，洼则盈，敝则新"（第二十二章），"大成若缺"、"大盈若冲"（第四十五章）。其中，"大音希声"和"大巧若拙"与艺术理论关系密切。《老子》第四十一章写道：

> 大音希声，大象无形。

老子以"大音希声，大象无形"来比喻道的幽隐未现，不可以形体求见。对于"大音希声"主要有两种不同的理解。一种理解认为"希声"就是无声。根据是《老子》第十四章所说："听之不闻，名曰希。"河上公的注释说"无声曰希"，王弼的注释说"听之不闻曰希"，"希声"就是听不到的声音。按照这样的理解，"大音"是"众音之本"，是音乐的本身，是音乐之道，是"不可得闻之音"。我们能够听到的，只是演奏出来的音乐。"道"是无声之音，无形之象，是我们的视听感官所不能把握的。

另一种理解认为"希声"是"稀声"，是有声而稀少，是有含蓄美的稀声；或者如白居易《琵琶行》中说的"此时无声胜有声"，是一种先声或遗响，是声与声之间的暂时间隔，"虽'希声'而蕴响酝响，是谓'大音'"。有的研究者指出："'大音希声'的含意大致为：自然完美、蕴蓄宏深、变化多端之音，其声悠扬回荡，若断若续，混沌窈渺，莫辨宫商，达到高度的和谐，闻者既不能听清，也不胜听。"①

我们赞同第一种观点。在《老子》一书中，与"大音"相对立的是"五音"，大音是自然的，五音是人为的；大音是不可分的，五音是可分的，"有分则不宫而商"（王弼语）；大音是至乐，朴素而虚静，五音则"令人耳聋"。老子赞扬大音而否定五音。

老子的"大音希声"虽然否定有声之乐，但是它对后世的艺术批评却产生了重要的影响。这种影响主要表现为：它启发人从感官可以感

---

① 王运熙、顾易生主编：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，上海古籍出版社2007年版，第182页。

受到的音和形中，去寻求超越音和形的东西，从有限中寻求无限。后人所说的“超以象外”，“象外之象”，“味外之旨”，“羚羊挂角，无迹可求”，“如空中之音，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”，“画天外数峰，略有笔墨，意在笔墨之外”，画画“远人无目，远水无波，远山无皴”等论述，都可以看到老子的“大音希声，大象无形”的明显痕迹。

《老子》第四十五章写道：

大直若曲，大巧若拙，大辩若讷。

最正直的东西好像是弯曲一样，最灵巧的东西好像是笨拙一样，最卓越的辩才好像是口讷一样。这里的“巧”指人工美。《周礼·考工记》说：“材有美，工有巧。”《说文》说：“工，饰也。”“巧，技也。”老子反对巧饰，因为巧饰违反了人性的自然。《老子》第十九章主张“绝巧弃利”，就是要抛弃巧诈和货利。“然而老子并不一概反对巧美，他憧憬着‘大巧’与‘真美’的境界，即技巧工美而又质朴自然，也即人巧而妙合天工，无雕琢痕迹，这是审美理想的飞跃。”①“大巧若拙”中的“拙”，不是一般意义上的笨拙，而是人工达到高度水平后和自然在新的程度上的统一。这形成了中国艺术独特的传统，就像刚健和婀娜、劲直和徐婉的统一一样。

“大巧若拙”这种辩证的艺术思想说的是“由至工而入于不工”，后世很多艺术理论有这方面的论述。例如，黄庭坚所说的“简易而大巧出焉，平淡而山高水远”，陆游所说的“大巧谢雕琢”，严羽所说的“有似粗而非粗处，有似拙而非拙处”，显然都是“大巧若拙”的进一步发挥。

第三章将谈到，以庄子为代表的道家艺术批评思想和以孔子为代表的儒家艺术批评思想形成了对立而又互补的格局，这两种艺术批评思想成为丰富多彩的中国艺术批评史的两条主线。而道家艺术批评思想的创立者和奠基者则是老子，虽然在中国艺术批评史上庄子的影响远远超过老子，然而在哲学地位上，老子高于庄子。

---

① 王运熙、顾易生主编：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，上海古籍出版社 2007 年版，第 175 页。

第三章　庄子的艺术批评思想

庄子(约公元前369—前286)名周,战国中期蒙城(今河南商丘县东北)人,曾做过漆园吏。他是老子之后的道家代表人物,生于孔子死后150年左右,比孟子稍晚。

由庄子和他的后学的著作汇编的《庄子》一书,分为“内篇”、“外篇”和“杂篇”。一般认为“内篇”为庄子所作,“外篇”和“杂篇”为他的后学所作。不过,“外篇”和“杂篇”的基本思想和“内篇”相一致。论述庄子的哲学思想、美学思想时一般都以《庄子》全书为依据,我们论述庄子的艺术批评思想时也是如此。苏轼在《庄子祠堂记》中曾指出“杂篇”中的《让王》、《盗跖》、《渔父》和《说剑》四篇“皆浅陋不入于道”,断定为伪作。类似意见还很多。这对我们阅读《庄子》是一种提示。但是,这些意见尚未成为定论。很多学者论述庄子仍然以全书为依据。

《史记·庄周列传》说,庄子“作《渔父》、《盗跖》、《胠箧》以诋訾孔子之徒,以明老子之术”。不过,《庄子》中有不少地方对孔子持肯定和推崇的态度,以至郭沫若认为庄子的思想是从儒家的思想演变而来的。《庄子·寓言》阐述了作者著书的体例:“寓言十九,重言十七。”“寓言十九”是说《庄子》寄托寓意的言论占了十分之九。《庄子》的许多篇章纯为寓言,即使庄子本人出场,也是作为寓言中的人物形象出现。《庄子》关于他本人的记载,也有很多虚构成分。“如《田子方》载他见鲁哀公论儒者,两人的年代相差百载,岂能相逢。《齐物论》称自己梦为蝴蝶,也未必当真做过此梦。”①“重言十七”是说借重先哲时贤的言论占了十分之七。《庄子》行文中,寓言中含重言,重言中又含寓言,两种表达方式相互交叉。

庄子没有写过诗,也很少谈论艺术,然而他是我国古代最富有诗人气质和艺术气质的哲学家之一。他不是矜严的、峻刻的,而是天真的、憧憬的;他不是内敛的、文质彬彬的,而是外露的、率性而为的。庄子是以自己的行为方式对后代艺术家产生影响最大的中国古代哲

---

① 王运熙、顾易生主编:《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》,上海古籍出版社2007年版,第221页。

学家，他对超越功利的人生态度的倡导受到后世文人的追慕。他的生活富有情趣，他或“游于濠梁（濠水的桥）之上”，或“钓于濮水”。魏晋名士放浪形骸、自由自在的风流中，有庄子的影子。冯友兰认为最接近“风流”含义的西方术语是“浪漫”，庄子是这种浪漫的源头之一。妻子死了，庄子鼓盆而歌，表示了他的生死观和对世俗礼仪的蔑视；他到楚国，看到一个骷髅，空枯成形，他问了骷髅一通话，就拿着骷髅当枕头睡觉。庄子也是最醉心于审美观照的中国古代哲学家。他好像整天在山野里散步，观看鹏鸟小虫，蝴蝶游鱼，又在人间凝视各式各样的人物。

庄子的艺术批评思想不在于他关于艺术的个别字句，而是和他的整个哲学思想融为一体。追求精神自由是庄子最大的特点，这像一条红线贯穿在庄子艺术化的生活和波谲云诡、奇幻瑰丽的《庄子》一书中。他拒绝千金之利和卿相之位，“宁游戏污渎之中自快”（《史记·老庄申韩列传》）。他表示死后要回归天地，“以天地为棺椁，以日月为连璧，星辰为珠玑，万物为赍送”（《庄子·列御寇》）。庄子要求个体人格达到“天地与我并生，万物与我为一”（《庄子·齐物论》），“独与天地精神往来”（《庄子·天下》）。庄子的精神“宛若一只大鹏神鸟”，“逍遥游乎无限之中”（方东美语），“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”（《庄子·逍遥游》）。鲁迅《汉文学史纲》评价《庄子》说：“其文汪洋辟阖，仪态万方，晚周诸子，莫能先焉。”这种文风正是庄子追求精神自由的体现。

第一节 “朴素而天下莫与之争美”

《庄子·天道》提出“朴素而天下莫与之争美”，朴素是最高的美。有的研究者认为这句话是“庄子审美观和文艺思想的纲”①。这是很有见地的。这句话正是精神自由的体现。理解了这句话，就能理解庄子艺术批评思想的核心，庄子的艺术批评思想是围绕这句话展开的，由这句话生发出来的。

我们先看什么是朴素。朴素就是虚静、恬淡、寂漠、无为。《天道》写道：

> 夫虚静恬淡寂漠无为者，万物之本也。

① 王运熙、顾易生主编：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，上海古籍出版社2007年版，第195页。

"虚静、恬淡、寂漠、无为"指自然规律的运行是不停顿的,所以万物得以生成("天道运而无所积,故万物成"),万物无不静悄悄地自生自长("昧然无不静者矣")。比如水,它清静便能明澈照见须眉,水平面符合规准,可为大匠所取法("水静则明烛须眉,平中准,大匠取法焉")①。"虚静、恬淡、寂漠、无为"是自然而然的、不受强制的状态,是一种自由的状态。

"万物之本"也就是老庄哲学所建立的最高概念"道"。道是宇宙本体,也是宇宙本体所散发的万物的生命。庄子写道:"夫道,有情有信,无为无形;可传而不可受,可得而不可见;自本自根,未有天地,自古以固存;神鬼神帝,生天生地;在太极之上而不为高,在六极之下而不为深,先天地生而不为久,长于上古而不为老。"这段话出于《大宗师》,所谓"大宗师",就是宗大道为师。道在没有天地之前,从古以来就已经存在,它产生了鬼神和上帝,产生了天地。"庄子哲学所说的'道'既不是宗教迷信的人格神,也不是柏拉图、黑格尔式的绝对理念,而接近于西方泛神论者所说的无限的实体。"②

我们再看为什么"天下莫与之争美"? 因为朴素作为万物之本,就是庄子所说的道。这样的道是"大美"、"至美",是最高美、绝对美,所以天下莫与之争美。《庄子·知北游》写道:

> 天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理,是故至人无为,大圣不作,观于天地之谓也。

天地有大美却不言语,四时有分明的规律却不议论,万物有生长的条理却不说话。圣人推原天地的大美而通达万物的道理,所以至人顺其自然,大圣不妄自造作,这是说取法于天的缘故。朴素作为大美,不言、不议、不说、无为。大美就是无限的美,《庄子·秋水》对这种摆脱了一切束缚的大美作了酣畅淋漓的描绘:

> 秋水时至,百川灌河,泾流之大,两涘渚崖之间不辨牛马。于是焉河伯欣然自喜,以天下之美为尽在己。顺流而东行,至于北海,东面而视,不见水端,于是焉河伯始旋其面目,望洋向若而叹……

---

① 《庄子》的译文采自陈鼓应:《庄子今注今译》,中华书局2009年版,第366—367页。下文中的《庄子》译文亦采自该书,不另注。

② 李泽厚、刘纲纪主编:《中国美学史》第1卷,中国社会科学出版社1984年版,第12页。

北海若曰："井鼃(同蛙)不可以语于海者，拘于虚也；夏虫不可以语于冰者，笃于时也；曲士不可以语于道者，束于教也。今尔出于崖涘，观于大海，乃知尔丑，尔将可与语大理矣。"

秋天河水上涨，所有的小川都灌注到黄河里去，水流宽阔，两岸及河中水洲之间，连牛马都分辨不清。于是，河神洋洋自得，以为天下的盛美都集于他一身。他顺着水流往东行走，到了北海，看不见水的边际，河神才改变了自得的脸色，望着海洋而对海神感叹。北海神说："井里的青蛙不可以和它谈大海的事，这是因为受了地域的局限；夏天的虫子不可以和它谈冰的事，这是因为受了时间的固蔽；乡下的书生不可以和他谈大道理，这是因为受了礼教的束缚。现在你从河边出来，看见了大海，知道你自己的丑陋，这才可以和你谈一些大道理了。"河伯因为百川灌河，以为自己最美。等他看到北海的汪洋恣肆，才自叹弗如，知道远远比不上北海的大美。

大美存在于天地或道中。与大美的概念相联系，庄子提出"至乐"和"天乐"的概念。《齐物论》认为，竹箫所吹出的乐声是"人籁"，众窍孔发出的风声是"地籁"，"人籁"和"地籁"都不是至乐。只有"天籁"才是至乐，"天籁"是风吹万种窍孔发出了各种不同的声音，这些声音之所以千差万别，是由于各个窍孔的自然状态所造成的。

道作为庄子哲学中形而上的思辨概念，与艺术批评有什么关系呢？庄子所说的道自然而然地产生了万物，这种道实际上是最伟大的艺术家。庄子从日出日落、花开花谢等自然现象自由自在的发展和变化中，领悟到人生真谛，人的生活应该像自然运行一样虚静无为、自由自在。道是自然而然的、无目的性的，然而道所产生的结果却是合目的性的。道的运行是无意识的，然而又是合规律性的。所以，道是自由的，是合目的性和合规律性的。这正是一种深刻的、真正的艺术精神，庄子的宇宙观是一种泛艺术的宇宙观。"当庄子从观念上去描述他之所谓道，而我们也只从观念上去加以把握时，这道便是思辨的形而上的性格。但当庄子把它当作人生的体验而加以陈述，我们应对于这种人生体验而得到了悟时，这便是彻头彻尾的艺术精神。"①

庄子崇尚朴素之美，反对人为的束缚，这就是对道的体认，也就是对自然规律的认识。庄子又把自然称作天，把人的妄为称作人。天是自然的客观规律，以及人和动物的真情本性，顺从真性是天；人是人为的束缚和对自然规律的破坏，违逆常性是人。《庄子·秋水》写道：

---

① 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社2008年版，第30页。

河伯曰："何谓天？何谓人？"

北海若曰："牛马四足，是谓天；落马首，穿牛鼻，是谓人。故曰，无以人灭天，无以故灭命，无以得殉名。谨守而勿失，是谓反其真。"

河神问什么是天，什么是人？北海神回答说：牛马生来有四只脚，这是天然。用辔络在马头上，用绳穿过牛鼻孔，这是人为。不要用人为去毁灭天然，不要用造作去摧残生命，不要因为贪得名声而牺牲自己。谨守这些道理而不违失，这就是回复到天真的本性。在这里，庄子把美和真联系起来。《庄子·渔父》写道："礼者，世俗之所为也；真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。"一切听任自然发展，保持自然本性，就是"法天贵真"，实行了"道"，也就是"朴素"，就是美。

庄子多次以马为例，反对人为地破坏自然的发展，强调保持本真的重要。《庄子·马蹄》写道：

夫马，陆居则食草饮水，喜则交颈相靡，怒则分背相踶。马知已此矣。夫加之以衡扼，齐之以月题，而马知介倪、闉扼、鸷曼、诡衔、窃辔。故马之知而态至盗者，伯乐之罪也。

马的自然生命是生活在陆地，吃草饮水，高兴时交颈相摩，发怒时转身相踢。马所晓得的仅止于此。而现在人对马的生命残害虐待，使马产生了反抗的情绪。人给马加上了车衡颈扼和额前配饰，马就懂得折毁车輗、曲颈脱扼、抗击车盖、吐出口勒、咬断笼头。所以马的机智而形成和人对抗的动作，这是伯乐的罪过啊！庄子强调人要顺应自然，但是，他也不反对人对自然合理的改造，并非完全取消了人的主观能动性，他在很多地方赞誉了人的高度娴熟的技艺。

"朴素而天下莫与之争美"对后世艺术的影响至少表现在三个方面：第一，庄子崇尚自然为艺术中的浪漫主义倾向提供了理论基础。庄子所说的自然有两层含义，既指按照规律运行的自然，又指人的本性。崇尚这样的自然是浪漫主义的特征。第二，促使中国艺术追求形而上的光辉。中国艺术在描绘外在形体时，不满足于表现一般的美、普通的美，而要表现大美、至美，即通过具体形体表现其中蕴含的道。这成为中国艺术的传统精神。第三，在艺术风格上，后世的"清水出芙蓉，天然去雕饰"、"绮丽不足珍"等都是庄子所倡导的天真本性所产生的影响的明证。

第二节 “所好者道也，进乎技矣”

庄子在一些寓言中描绘能工巧匠的劳动和出神入化的技艺时论述了“技”和“道”的关系，总的结论是：“所好者道也，进乎技矣。”这种观点虽然是在阐述人们的实践活动、而不是艺术活动时提出来的，然而却深刻地说明了艺术创作自由的特征和实现这种自由的途径。艺术创作需要技能，但是，仅仅满足于技能层面，还不能达到自由的程度。这时候主体虽然能够驾驭客体，然而和客体还是处在对立的状态。只有以技能为基础而又超越技能，进入道的境界，才能做到主体和客体相交融，从而达到了自由。对于艺术创作来说，技是“法”，道是“无法之法”；技是必然王国，道是自由王国。在庄子一系列说明技和道的关系的寓言故事中，庖丁解牛最为著名。《庄子·养生主》写道：

> 庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然响起，奏刀騞然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会。
>
> 文惠君曰：“嘻，善哉！技盖至此乎？”庖丁释刀对曰：“臣之所好者道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非全牛者。三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然，枝经肯綮之未尝微碍，而况大軱乎！良庖岁更刀，割也；族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解数千牛矣，而刀刃若新发于硎。彼节者有闲，而刀刃者无厚；以无厚入有闲，恢恢乎其于游刃必有余地矣。是以十九年而刀刃若新发于硎。虽然，每至于族，吾见其难为，怵然为戒，视为止，行为迟。动刀甚微，謋然已解，牛不知其死也，如土委地。提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志，善刀而藏之。”

庖丁为文惠君宰牛，手触肩倚、足踩膝抵，进刀割解发出的哗啦响声，没有不合音节的，都合乎桑林乐章的舞步，合乎经首乐章的韵律。庖丁宰牛，仿佛在唱歌跳舞，他的劳动成为真正的审美创造。文惠君赞叹道，技术怎么能达到这样的地步？

庖丁回答说，他所好的是道，已经超过技。技是实用的技能，而道是艺术的自由。他宰牛经历了三个过程：开始宰牛时，所见的是浑沦一牛，他还不熟悉牛，和牛处于对立的地位。三年后，就未尝看见整头牛了，他开始和牛融为一体，能够透彻了解牛的结构，但仍然要用眼睛看。现在，他已经不用眼睛去观看，只用心神来领会。手止于其所应止，神

自然行于其所应行（“官知止而神欲行”）①。顺着牛身上的纹理，劈开筋肉的间隙，导向骨节的间隙，顺着牛的自然结构用刀，连经络相连的地方都没有妨碍，何况大骨头呢？好的厨师一年换一把刀，他们是用刀割筋肉；普通的厨师一个月换一把刀，他们是用刀砍骨头。庖丁的刀用了十九年，还像新磨的一样锋利。虽然如此，每当遇到筋骨盘结的地方，知道不容易下手，也小心谨慎，眼神专注，手脚放缓。每次宰牛结束，庖丁“提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志”，感到极大的创造愉悦，也是极大的审美愉悦。

庄子对创造性劳动规律的描绘也完全适用于艺术活动，并对艺术创作产生重要影响。除了庖丁解牛外，庄子还讲述了一批能工巧匠、船夫、游泳能手通过实践达到高度自由的寓言故事。《庄子·达生》写道：

> 仲尼适楚，出于林中，见佝偻者承蜩，犹掇之也。
>
> 仲尼曰：“子巧乎！有道邪？”曰：“我有道也。五六月累丸二而不坠，则失者锱铢；累三而不坠，则失者十一；累五而不坠，犹掇之也。吾处身也，若厥株枸；吾执臂也，若槁木之枝；虽天地之大，万物之多，而唯蜩翼之知。吾不反不侧，不以万物易蜩之翼，何为而不得！”
>
> 孔子顾谓弟子曰：“用志不分，乃凝于神，其佝偻丈人之谓乎！”

孔子看见一个驼背老人在粘蝉，如囊中探物。孔子问他：“你是有技巧呢，还是有道？”驼背老人回答说有道。他经过五六个月的训练，在竿头上累叠两个丸子而不会掉下来，失手的机会就很少。累叠的丸子越多，失手的机会越少。他安处身心，犹如木桩；用臂执竿，如同枯树枝。心无二念，不以外物纷繁而改变对蝉翼的注意。孔子把他成功的原因总结为“用志不分，乃凝于神”。

佝偻丈人的“累丸”是技巧训练的过程，他的“处身”是精神训练的过程。这两种过程相辅相成，共同臻于完善。技越高而心越专，心越专而技越高。累丸从二到三到六，“处身”也逐步忘掉自己，犹如木桩，忘掉万物，眼中只有蝉翼，心与蝉同一。手随心动，而手与竿同一，于是粘蝉易如反掌。有的研究者认为对蝉的这种“用志不分，乃凝于神”的观照就是审美观照，粘蝉犹如艺术创造。②唐代张彦远在《历代名画记》中描绘顾恺之的创作情景就与此相类似：“凝神遐想，妙悟自然，物我两

① 采用徐复观的解释，见《中国艺术精神》，华东师范大学出版社2008年版，第73页。
② 同上书，第74页。

忘，离形去智，身固可使如槁木，心固可使如死灰。”“在凝神的境界中，我们不但忘去欣赏对象以外的世界，并且忘记我们自己的存在。纯粹的直觉中都没有自觉，自觉起于物与我的区分，忘记这种区分才能达到凝神的境界。”①

《庄子·达生》写道：

> 孔子观于吕梁，县水三十仞，流沫四十里，鼋鼍鱼鳖之所不能游也。见一丈夫游之，以为有苦而欲死也，使弟子并流而拯之。数百步而出，被发行歌而游于塘下。
>
> 孔子从而问焉，曰：“吾以子为鬼，察子则人也。请问，蹈水有道乎？”
>
> 曰：“亡，吾无道。吾始乎故，长乎性，成乎命。与齐俱入，与汩偕出，从水之道而不为私焉。此吾所以蹈之也。”
>
> 孔子曰：“始乎故，长乎性，成乎命？”
>
> 曰：“吾生于陵而安于陵，故也；长于水而安于水，性也；不知吾所以然而然，命也。”

孔子看到悬瀑二十多丈，鼋鼍鱼鳖都无法上游，却有一个男子在游水，孔子以为他是寻死的，叫弟子顺流去救他。哪知道那人没水好几百步才浮出来，披发吟歌而游到岸下。孔子问他游水是否有道？那人回答说，没有道。他“始乎故，长乎性，成乎命”。和漩涡一起没入，和涌流一起浮出，顺着水势而不由自己。

游泳者说他没有道，那是曲折用语，实际上他和庖丁一样，已经由技入道。他的由技入道经历了三个阶段：始乎故，长乎性，成乎命。“因为是山上的悬瀑，所以他首先要与上相习，相习之至，有如故旧，这即是‘故’。进一步要与水相习，相习之至，有如性成，这即是‘性’。再进一步而感觉自己与此悬瀑而不可分，有涉险之巧而忘其为巧，这即是‘命’。”②这里的“命”也就是道。

技和道的区别是巧和神的区别。《庄子·田子方》讲述了列御寇射箭的故事，列御寇箭法高明，他在表演射箭时，臂肘上放杯水，也能百发百中。然而，他这是有心之射，而非忘怀无心、不射之射。因为把他带到高山上，脚踩险石，身临百丈深渊，脚的三分之二悬在外空，他就伏在地上，“汗流至踵”。列御寇在射箭上仅限于技。真正进入道的神箭手应该“上窥青天，下潜黄泉，挥斥八极，神气不变”，这才是“不射之射”，

① 《朱光潜全集》第1卷，安徽教育出版社1987年版，第213页。
② 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社2008年版，第75—76页。

也就是艺术创作中的“无法之法”。

第三节　“心斋”和“坐忘”

“心斋”和“坐忘”是庄子在论述自由的审美心胸时提出的概念。“心斋”指心理上的“斋”，它是和生理上的“斋”相比较而存在的。《庄子·人间世》写道，颜回要去卫国纠正国君的专断行为，出发前他请教孔子有什么办法。孔子说：“斋，吾将语若！”你先斋戒，我再告诉你。颜回说：我家里贫穷，不饮酒、不吃荤已经有好几个月了。这样子，可算是斋戒了吗？孔子认为，这仅仅是祭祀的斋戒，而不是“心斋”。庄子通过孔子之口说出，所谓“心斋”，就是虚静。“虚者，心斋也。”

要达到虚静的精神状态，必须经历一个修养的过程。这个过程就是《庄子·大宗师》所说的“外天下”、“外物”和“外生”。外天下就是忘却世事，外物就是不为物役，外生就是无虑于生死。能够做到这些，心境如朝阳初起，清明洞彻。

“坐忘”和“坐驰”的概念相对立。《庄子·人间世》写道，“夫且不止，是之谓坐驰”。“坐驰”是形坐而心驰，心和形相分离。心境不能宁静，就是“坐驰”。庄子在《大宗师》中谈到“坐忘”：

> 堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。

不着意自己的肢体，不摆弄自己的聪明，超脱形体的拘执，免于智巧的束缚，和大道融通为一，这就是“坐忘”。“庄子的‘堕肢体’、‘离形’，实指的是摆脱由生理而来的欲望。‘黜聪明’、‘去知’，实指的是摆脱普通所谓的知识活动。二者同时摆脱，此即所谓‘虚’，所谓‘静’，所谓‘坐忘’，所谓‘无己’，‘丧我’。”①庄子的虚静源于《老子》的“致虚极，守静笃”。《庄子·天道》对虚静有进一步的论述：“休则虚，虚则实，实则备矣。虚则静，静则动，动则得矣。”心神休静就空明，空明就得到充实，充实就是完备。心境空明就清静，清静而后活动，活动而无不自得。这说明虚是为了实，静是为了动。刘勰受了庄子的影响，在《文心雕龙·神思》中主张艺术创作“贵在虚静”，要“澡雪精神”。苏轼对艺术创作“静故了群动，空故纳万境”的要求，也是对虚静说的发挥。

“坐忘”和“心斋”是同一个意思。对于庄子的这两个概念，有些学者批评了它们的消极意义。有人指出庄子陷入了宿命论的错误，因为

① 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社 2008 年版，第 43 页。

庄子抹杀了“生死、存亡、穷达、贫富、贤与不肖、毁誉、饥渴、寒暑”的区别，主张只要对它们“安之若命”，人就得到一种自由了。庄子借助“心斋”、“坐忘”，以精神的虚假自由代替现实生活中的不自由。也有人指出庄子虚静说的消极出世思想，他“坐忘”到“一以己为马”、“一以己为牛”的地步，以自己为马、为牛都可以。

不过，研究者们都充分肯定了“心斋”和“坐忘”的积极意义。这两个概念强调了主体的审美知觉是超实用、超功利的，是对此前主张美的功利性和实用性的一种否定，是美学发展史上的一次飞跃。无论从审美观照来说。还是从审美创造来说，“心斋”和“坐忘”的精神境界都具有重要的意义。我们认为，“心斋”和“坐忘”理论虽然不是专门针对审美观照提出来的，然而它的最大价值和意义在于，它极其准确地、并且很有深度地捕捉到和描绘了审美观照所必需的空明、虚静的心理境界。这就是康德所说的审美经验中的“无所为而为的观照”。朱光潜指出：“美感经验是一个极端的聚精会神的心理状态。全部精神都聚会在一个对象上面，所以该意象就成为一个独立自足的世界……”①

对于艺术创作来说，超功利、超实用的境界也是很重要的。《庄子》中很多寓言就说明了这一点。《庄子・田子方》讲了一个故事：

> 宋元君将画图，众史皆至，受揖而立；舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，儃儃然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣盘礴羸。君曰：“可矣，是真画者也。”

宋元君要画画，各位画师都来到，接受国君揖礼而就位，濡笔调墨，来的画师很多，还有一半在外面没有位置坐。有一位画师后来，安然徐行，他受揖却不就位，随即返回住所。国君派人去看，见他解衣露身交叉着脚坐着。国君说：“行呀，他才是真正的画师。”就在这个故事前面，《庄子》也讲了一个故事：“百里奚爵禄不入于心，故饭牛而牛肥，使秦穆公忘其贱，与以政也。”百里奚不把爵禄放在心上，而是按照养牛本身的规律来养牛，所以把牛养得肥。这使秦穆公忘了他的卑贱，将政事授予他。那位解衣盘礴的画师，也像百里奚一样，爵禄不入于心，不为君王的喜恶所左右，只为画画而画画，达到了“心斋”和“坐忘”的境界，所以见了君王也安之若素，从容淡定。他在画画时，光着身子盘腿而坐，一副无拘无束的样子，和其他缩手缩脚、受命唯谨的众史大相径庭。他忘记了自己的四肢形体，达到大画家的精神境界。所以，宋元君断定他“是画者也”。“解衣盘礴”已经成为中国画家的口

① 《朱光潜全集》第1卷，安徽教育出版社1987年版，第212页。

头禅，指真正的画家应该心有主宰，不受世俗束缚，勇于创新，才能有不朽之作。

仅有“心斋”和“坐忘”对于艺术创作来说是不够的，艺术创作必须要有高度的技能，庄子多次谈到这一点。但是，“心斋”和“坐忘”有利于技能的充分发挥，而过多地考虑了利害得失，必定妨碍技能的发挥，庄子称这种情况为“凡外重者内拙”。《庄子·达生》写道：“以瓦注者巧，以钩注者惮，以黄金注者殙。其巧一也，而有所矜，则重外也。凡外重者内拙。”用瓦作赌注的便心思灵巧，用带钩作赌注的便心生恐惧，用黄金作赌注的便心绪紊乱。一个人的技能还是一样，而有所顾惜，便重视外物。凡是重视外物的，内心就笨拙。为什么“外重者内拙”呢？“外重”表明自己和外物判然二分，自己的精神未能融入外物中，感受到外物的压力，于是技能不能运用自如。

《庄子·达生》还叙述了一名叫庆的木工以木制作乐器鐻钟的故事：

> 梓庆削木为鐻，鐻成，见者惊犹鬼神。鲁侯见而问焉，曰：“子何术以为焉？”
>
> 对曰：“臣工人，何术之有？虽然，有一焉。臣将为鐻，未尝敢以耗气也，必齐（即斋，下同）以静心。齐三日，不敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四枝形体也。当是时也，无公朝，其巧专而外滑消；然后入山林，观天性；形躯至矣，然后成见鐻，然后加手焉；不然则已。则以天合天，器之所以疑神者，其由是与！”

梓庆削木为鐻（一种乐器），达到很高的艺术水平，别人惊为鬼斧神工。梓庆的诀窍在于，他做鐻的时候，必定“斋以静心”。斋戒三天，不敢怀着庆赏爵禄的心念；斋戒五天，不敢怀着毁誉巧拙的心意；斋戒七天，不再想念自己有四肢形体，“意思是说，在从事制作之前，必须在头脑中排除一切赏罚得失、富贵贫贱、是非好恶等等世俗观念的干扰，甚至本人的生活与身体存在也置之度外”①。在这个时候，忘记了朝廷，技巧专一而外扰消失，达到审美观照的虚静之心。然后进入山林，忘记自己而专注对象，观察树木的质性。看到形态极为合适的，客观的树木可以为鐻的，一个形成的鐻钟宛然呈现在眼前。所谓“成见鐻”，是说梓庆的头脑中形成了鐻的具体生动的形象，梓庆自身仿佛与它融合。就像苏轼

① 王运熙、顾易生主编：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，上海古籍出版社 2007 年版，第 207 页。

画竹诗所说的那样："与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然忘其身。其身与竹化，无穷出清新。庄子世无有，谁知此凝神。"心中有鐻的形象，梓庆然后加以施工，就能"以天合天"，即以自己的自然天性（第一个"天"）来适合树木的自然本性（第二个"天"），乐器就被疑为神工。"以天合天"是合目的性和合规律性的统一，是审美创造的普遍规律。

有的研究者在论述"心斋"、"坐忘"理论在中国艺术史上的意义时，列举了怀素和张旭书法创作的例子。怀素"枕糟藉麴犹半醉，忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字"，世呼张癫。张旭"每大醉，呼叫狂走，乃下笔，或以头濡墨而书，既醒自视，以为神，不可复得也"。他们之所以在酒后创作力能够达到炽热的高潮，因为清醒时不容易抛弃利害束缚，而在醉眼朦胧时可以达到"心斋"和"坐忘"的境界。

这样的解释有一定的道理。不过，怀素和张旭酒后创作的例子，更多地说明了直觉、感情、非理性在艺术创作中的意义。艺术天才和疯癫有亲近关系，艺术家在创作中既意识到自己的存在，又意识不到自己的存在。他的意识是散乱的、分裂的，因此和疯子相类似。艺术的情感和神秘感有许多共同之处，它能看到看不见的东西，感觉到不可感觉的东西。艺术创作有时是无意识的，是不可预先设定的。当然，对直觉的强调并不是完全否定意识的作用。艺术创作既不能被归结为枯燥的理性，又不能归结为纯直觉，它是两者复杂的结合。意识和无意识的关系就像自由和必然的关系一样。

第四节　"德有所长，而形有所忘"

《庄子》的《德充符》和《人间世》中描绘了一批畸形丑陋的人。《人间世》中的支离疏，形体支离不全，脸部隐藏在肚脐下，肩部高过于头顶，然而他"足以养其生，终其天年"。《德充符》中的兀者（断了脚的人）王骀，向他求学的弟子与孔子的门徒一样多。卫国有个面貌丑陋的人叫哀骀它，男人和他相处，想念他不舍得离开。女人见了他，请求父母说："与其做别人的妻子，不如做这位先生的妾。"鲁哀公和他相处不久，就把国事委托给他。有一个跛脚、驼背、缺唇的人去游说卫灵公，卫灵公很喜欢他，看到形体完整的人，反而觉得脖子太细长了。有一个脖子生大瘤的人去游说齐桓公，齐桓公很喜欢他，看到形体完整的人，反而觉得他们脖子过于细小了。

为什么会出现这种情况呢？《庄子·德充符》的回答是：

故德有所长，而形有所忘。人不忘其所忘，而忘其所不忘，此

谓诚忘。

只要有过人的德性，形体上的残缺就会被人遗忘。人们如果不遗忘所应当遗忘的形体的缺陷，而遗忘所不应当遗忘的德性的不足，这才是真正的遗忘。庄子认为，“道与之貌，天与之形，无以好恶内伤其身”（《庄子·德充符》）。道给了人容貌，容貌美丑都是道；天给了人形体，形体整残都是天；不以好恶损害自己的本性。王骀虽然断了一只脚，但是他的心灵能够游放于德的和谐的境地，他从万物相同的观点看，形体健全和形体残缺都是一样的，所以看自己断了一只脚就好像失落了一块泥土。

庄子描绘了一批外形丑陋、而“德有所长”、精神崇高的人，并对他们作了充分的肯定和赞扬。庄子观照的对象不仅有美的，而且有很多丑的、畸形的、残缺的人：驼背的，缺唇的，少脚的，脖子上长大瘤的。庄子之所以欣赏这些人，因为他们具有内在的美，外形的丑不能掩盖他们的精神美。这是庄子追求精神自由的一种表现，与庄子的整个价值取向相一致。庄子的这种观点也对中国的艺术发展产生了重大影响，它极大地拓展了艺术表现的题材和范围。艺术不仅要像孔子所说的那样要“尽美尽善”，而且也可以表现外貌丑陋而精神崇高的人物。闻一多认为庄子所说的这些人物代表了中国艺术中极高古、极纯粹的境界，宗白华说：“庄子文章里所写的那些奇特人物大概就是后来唐、宋画家画罗汉时心目中的范本。”①

庄子正确地赞美了“德有所长，而形有所忘”的人，不过，他又把美等同于丑，陷入相对主义。《庄子·齐物论》写道：

物固有所然，物固有所可。无无不然，无物不可。故为是举莛与楹，厉与西施，恢恑谲怪，道通为一。

一切事物本来都有它是的地方，一切事物本来都有它可的地方。没有什么东西不是，没有什么东西不可。所以举凡小草和大木，丑癞的女人和美貌的西施，以及一切稀奇古怪的事物，从道的角度来看都可通而为一。最美的女人和最丑的女人，都是一样的，这当然是一种相对主义。

庄子的艺术批评思想以追求精神自由为中心。他主张的“虚静、恬淡、寂漠、无为”这种自然而然的、不受强制的自由状态，就是朴素。朴素作为万物之本，也就是道。这样的道是“大美”、“至美”，所以“朴素而天下莫与之争美”。庄子在论述“技”和“道”的关系时得出的结论是：

① 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第1页。

"所好者道也,进乎技矣。"技是"法",道是"无法之法";技是必然王国,道是自由王国。庄子的"心斋"和"坐忘"理论捕捉和描绘了审美观照所必需的空明、虚静的心理境界。庄子赞美了"德有所长,而形有所忘",表明外形丑不能掩盖精神美。

庄子在中国艺术批评史上的最大功绩就是以他为代表的道家艺术批评思想和以孔子为代表的儒家艺术批评思想形成了对立而又互补的格局,这两种艺术批评思想成为丰富多彩的中国艺术批评史的两条主线:孔子从礼和仁的高度来看待艺术的作用,他最重视的是艺术的道德教育功能,艺术有助于使人达到仁的境界;庄子则重视超越功利的、摆脱束缚的自由的活动,这种活动更接近艺术的本质。孔子不反对艺术表现情感,但是要做到"乐而不淫,哀而不伤",情感要限定在礼所制约的范围之内;庄子则主张情感的自由表现,"逍遥游乎无限之中"。孔子主张人工美和中和美,"文质彬彬,然后君子";庄子则强调"无法之法",隐含对天然美的推崇。

第四章 《周易》的艺术批评思想

《周易》包括《易经》和《易传》,"《易经》本来是一部占卜的书,后来,儒家赋予它以宇宙论、形而上学的意义,并且从宇宙论联系到伦理,进行阐释;这便是现在附于《易经》之后的'易传'"①。

《易经》成书于西周初年,是解释八卦的。卦由爻组成,爻分为阳爻和阴爻两种,阳爻由一长横"—"表示,阴爻由两短横"- -"表示。三个爻以不同的方式重叠,或者阳爻重叠,或者阴爻重叠,或者阴、阳爻交互重叠,形成八种符号,这就是八卦,八卦是三画卦。八卦两两重叠,形成六十四种符号,这就是六十四卦,六十四卦是六画卦。周朝用蓍草占卜,巫师在一束蓍草中,以两根为一份,分置一旁。最后所剩,或为单数,或为双数,就分别以阳爻或阴爻为记。八卦或六十四卦就是这种蓍草占卜的结果。然后对照《易经》,以解读卦象所显示的吉凶。《易经》包含六十四卦,以及对每一卦象含义的解释。

《易传》共 10 篇,大部分产生于战国时代,它们围绕《易经》展开论述,阐述其中的微言大义,仿佛是《易经》的羽翼,所以汉代人称之为《十翼》。《易传》是一部思想深刻的哲学著作。《周易》的艺术批评思想主要指《易传》的艺术批评思想,而《易传》的艺术批评思想又主要体现在《系辞传》中。《系辞传》是对《易经》的宗旨、功能、创作过程作解释的文辞。

《周易》从根本上说属于儒家思想体系,同时也吸收了道家的思想。在魏晋时期,《周易》、《老子》和《庄子》被玄学并列为三种最重要的典籍。它的核心概念是"象"。《系辞传下》第五章写道:

> 是故《易》者,象也;象也者,像也。

这段话说:所以《周易》的实质,就是象;所谓象,是指事物的象征。②这

---

① 冯友兰:《中国哲学简史》,新世界出版社 2004 年版,第 88 页。

② 《周易》的白话译文取自冯国超:《图说周易》,华夏出版社 2007 年版,第 308 页。本章的《周易》白话译文均取自该书,不另注。

里的"象"指卦象。

卦象是人造的抽象符号，但它们不是凭空产生的，而是圣人观察和模仿天地万物的形象而创造出来的。然而，这种模仿不是对万物外在状貌的模仿，而是对事物内在规律的再现。例如，晋卦是六画卦，它由两个三画卦坤卦和离卦重叠而成，坤在下，离在上。坤为地，离为明、为火。晋卦是前进的意思，象征太阳从大地上升起，光芒四射，或者篝火在野地上燃烧。晋卦并不是对大地、太阳和篝火外貌的直接描绘，而是对"明出地上"的象征。所谓"象者，像也"，并非说卦象与万物的外在形象相像，"而是与决定事物状态的阴阳的结构、关系、功能相像"①。正如《系辞传上》第八章所说的那样："圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。"圣人因为看到天下万物所蕴藏的道理极为深奥，从而模仿它们的形状，来象征与事物相吻合的特性，所以称为卦象。《周易》的艺术批评思想首先是围绕"象"这个核心概念展开的。

第一节　"观物取象"和"观象制器"

"观物取象"和"观象制器"不是《周易》直接提出的命题，而是后人根据《周易》的思想概括出来的。《系辞传下》第二章写道：

> 古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。

包牺氏即伏羲，远古时他统治天下，他抬头观看天上的日月星辰等天象，低头察看地形地貌，观看鸟兽身上的纹理以及适宜在大地上生长的各种植物，近的取法于自身，远的取法于各类事物，从而创造出了八卦，用来会通神妙高明的德性，比类万物的情状。所谓"以通神明之德，以类万物之情"，也就是南朝颜延之所说的"图理，卦象是也"，卦象是说明自然之理和社会之理的图形。由这段话概括出"观物取象"的命题。

观物取象包括两个方面，第一是观物，是视知觉对外物的观视。观物的范围很广，既包括天象又包括地理；既包括人自身又包括动植物。第二是取象。取象以观物为基础，在对外物有所理解、认知、选择、提炼后，用象把外物表现出来。取象就是用来自万物的人造的抽象符号，来象征社会生活中的政治伦理。这就是唐代经学家孔颖达所说的"凡

① 刘纲纪：《〈周易〉美学》，武汉大学出版社2006年版，第245页。

《易》者，象也，以物象而明人事”。取象就是世界万物的符号化。观物取象不仅是一个认识过程，而且是一个创造过程。

《系辞传上》第十章写道：

> 《易》有圣人之道四焉：以言者尚其辞，以动者尚其变，以制器者尚其象，以卜筮者尚其占。

这是孔子说的一段话。《周易》中包含了四个方面的圣人之道：用《周易》来指导言论的推崇它的卦爻辞，用《周易》来指导行动的推崇其中蕴含的变化，用《周易》来指导制造器皿的推崇它的卦象，用《周易》来占问的推崇它的占断功能。“观象制器”的命题就来自“以制器者尚其象”。

《系辞传下》第二章举了一些观象制器的例子。伏羲搓绳并把它织成网，用来捕捉鸟兽和鱼，这大概是受到离卦的启发。伏羲去世后，神农氏兴起，他把树木砍削成耕地的犁头，弯曲木头，把它制成犁上的木把，并把这种耕田工具的好处教给天下的民众，这大概是受到益卦的启发。神农氏去世后，黄帝、尧舜兴起，把大木头从中间剖开，挖空后制成舟船，把树木削刮成船桨，舟船和船桨的好处是可以帮人渡过无法徒涉的水面，到达很远的地方并使天下人获得利益，这大概是受到涣卦的启发。砍断树木制成舂米用的杵，在地上挖掘洞穴作为舂米的臼，杵臼给民众的生活带来极大的方便，这大概是受到小过卦的启发。在弯曲的木条上加弦制成弓，把木棍削成箭，大概是受到睽卦的启发。

“观物取象”和“观象制器”连在一起，说明了器物制作活动的完整过程“观物—取象—制器”。它包括器物制作活动的基本阶段：酝酿、设计和实施，它还说明了器物制作的基本特征：器物具有一定的使用功能，网用于捕鱼，舟用于渡河，弓箭用于射击。从器物制作的观点看，取象是一种设计活动。器物制作是象这种符号的物质体现，象就成为人类历史上保留下来的最早的设计，虽然是一种图示、一种略图，观物取象的圣人们则是人类历史上最早的设计师。圣人们作为设计师在从事设计时，并不是光凭头脑中的主观想象和幻想，而是在充分认识万物的基础上进行的创造活动，是有所依傍的，这种依傍就是上至天象、下至地理的世间万物的形态和内在的道理、情状。器物依照象来制作，象又是事物的符号，所以器物也就成为某物或某些事物的象征。

不过，在《系辞传下》列举的器物制作的例子中，只有涣卦与舟船的制作有些关联。涣卦象征风在水面上吹拂，这使人联想到舟船在水面上漂行。除此以外，其他器物的制作和相应的卦象的联系都很牵强。离卦是三画卦，它的排列顺序是阳爻、阴爻和阳爻，渔网显然不可能根据这样的卦象制作出来。益卦是六画卦，意思是减损上面的，增益下面

的，民众因此喜悦无限。这个卦象和制作木犁没有什么关系。小过卦也是六画卦，象征山上有雷震动，这和制作舂米的杵与臼相去甚远。尽管现在无法说明观象和制器之间的联系，但是，观象制器的命题包含一个重要的思想：制器应该从象中受到启发，使器物具有某种象征意义。这条原则规范了中国悠久的造物活动和造物艺术，从而使中国古代的造物活动和造物艺术明显有别于西方古代。

西方古代造物活动遵循的是"何所为"的原则。物的形式的形成与自然界有机物形式的形成有类似的地方，但也有本质的不同。自然界有机物形式的形成是随机的，而物的形式的形成是人类有意识的活动的产物。亚里士多德在《物理学》一书中把存在着的事物分为两种：由于自然而存在的，如动物、植物、土、火、气、水等；以及不由于自然而构成的事物，如床榻、罩袍等。前者又被称为"按照自然的产物"，后者又被称为"按照技术的产品"①。这两类事物的区分就是自然物和人造物的区分。

亚里士多德指出，自然物形式的形成是有"何所为"这类原因的。所谓"何所为"，就是事物形式形成的功能性原则。例如，"植物生叶为了果实，根不往上蹿而向下伸是为了汲取养分"②。在《问题集》中，亚里士多德问道："为什么所有动物的脚都是偶数?"答案是："既然运动过程必然源于两个条件，即源于走动和站立，那么，就只能是二和偶数。"③

"何所为"的原则也适用于器物形式的形成。在《机械学》中，亚里士多德写道："为什么人们按长是宽的两倍的尺寸的比例来造床，即长是 6 足或 6 足多点，宽是 3 足？为什么他们不按对角线来绷床绳?"接着，他从事物功能的角度作了回答，这样做是为了与身体相适应，并符合承重要求。④

"何所为"的原则是器物制作的功能原则。中国古代的造物活动当然也遵循功能原则，但同时重视和追求器物的象征意义，形而下之器要体现形而上之道。关于这一点，《系辞传上》第十二章说得很明确：

> 是故形而上者谓之道，形而下者谓之器，化而裁之谓之变，推而行之谓之通，举而错之天下之民谓之事业。

没有具体形象的抽象的东西称为道，有形象的具体的东西称为器，根据道改变或制裁器物称为变化，推行这种变化之道称为通达，把它实施于天下民众的生活和生产之中，称为事业。这里提出根据道对器物"化而

① 《亚里士多德全集》第 2 卷，中国人民大学出版社 1991 年版，第 30 页。
② 同上书，第 52 页。
③ 《亚里士多德全集》第 6 卷，中国人民大学出版社 1995 年版，第 300 页。
④ 同上书，第 179 页。

裁之”。

战国时代的《考工记》和《周易》的这种造物思想一脉相承。以制作车辆为例,《考工记》关于车辆、车厢、车盖、辕和其他部件的制作原则都充分体现了形式遵循功能的观念。轮子是车的核心部件。远看轮子,要注意轮圈转动是否均匀地触地;近看轮子,要注意它的着地面积是否很小(很少就能减少摩擦力),这两者无非要求轮子正圆。远看辐条(连接轮圈和毂的直木条,毂是车轮中心的圆木部件),要注意它是否像人臂一样由初渐细;近看辐条,要注意它是否匀称光洁。

木车的制作还要考虑到文化象征意义。车盖的圆形象征天空,轸(车厢底部的横木)的方形象征大地(天圆地方);车辐 30 条,象征每月 30 天;盖弓(车盖的骨架,呈弓形,上面覆盖布幕)28 条,象征二十八宿(即二十八星,古代天文学家把赤道附近的天区划分成二十八个区域,每个区域选择一颗星作为观测的标志,叫做二十八宿)。

中国古代的造物原则使形而下的器荷载形而上的光辉。中国人制造和使用工具器皿,不只是用来控制自然,而是希望在它们中表现对自然的敬爱,用它们来体现大自然的和谐和秩序。这种造物原则“使生活上最实用的、最物质的衣食住行及日用品,升华到端庄流丽的艺术领域”。例如,夏商周三代的玉器从石器时代的石斧石磬等上升而来,玉的精光内敛、坚贞温润的意象又成为中国画、瓷器、书法和诗追求的目标。三代的铜器从铜器时代的烹调器和饮器等上升而来,铜器的端庄流丽又是中国建筑、汉赋唐律,四六文体的理想型范。所以,“在中国文化里,从最低层的物质器皿,穿过礼乐生活,直达天地境界,是一片浑然无间,灵肉不二的大和谐,大节奏”①。这是中国人的文化意识、也是中国艺术境界的最后根据。

“观物取象”中所说的“仰则观象于天,俯则观法于地”,《系辞传上》第四章所说的“仰以观于天文,俯以察于地理”,《易经·泰卦》还说“无往不复,天地际也”,这些论述说明了中国人观照宇宙的方式和西方人大异其趣。有人问公元前 5 世纪的希腊哲学家阿那克萨戈拉,为什么生比不生好,他不假思索地回答:“生能够观照天和这个宇宙的构造。”希腊哲学家醉心观照宇宙的美,并从中获得巨大的审美享受。西方人向宇宙作无限地追求,而中国人要从无穷世界返回到万物,返回到自我,有往又有复,有仰又有俯,由此形成中西审美意识和艺术意识的重要区别。

宗白华在《中国诗画中所表现的空间意识》一文中说明了这种观点。他写道:“西洋人站在固定地点,由固定角度透视深空,他的视线失

---

① 《宗白华全集》第 2 卷,安徽教育出版社 1994 年版,第 415 页。

落于无穷，驰于无极。”而中国人“向往无穷的心，须能有所安顿，归返自我，成一回旋的节奏”①。中国人的空间意识是遥望着一个目标而萦回委屈，绸缪往复。中国诗人对宇宙的俯仰观照由来已久。汉苏武诗：“俯观江汉流，仰视浮云翔。”曹丕诗：“俯视清水波，仰看明月光。”王羲之《兰亭》诗：“仰视碧天际，俯瞰绿水滨。”“中国人于有限中见到无限，又于无限中回归有限。他的意趣不是一往不返，而是回旋往复的。”②

第二节 “立象以尽意”

《周易》涉及象和意的关系，提出了“立象以尽意”的命题。《系辞传上》第十二章写道：

> 子曰：“书不尽言，言不尽意。”然则圣人之意，其不可见乎？子曰：“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”

这里谈到“书”（文字）、“言”（语言）、“象”（卦象）三者之间的关系问题。这个问题出现的背景是诸子百家忙碌于游说、讲学、著书的实践活动。孔子说：文字不能彻底表达人的语言，语言不能彻底表达人的思想。那么，圣人的思想就真的无法让人确切了解了吗？当然不是，圣人的心意还是可以被了解的，因为他设立象以充分表达自己的思想，设置卦来充分揭示事物的真假虚实，在卦爻后面加上文辞来充分表达自己想说的话，有了象、卦、辞还需要加以变通、鼓舞，这才竭尽其利用，达到神妙的最高境界。③

“立象以尽意”对艺术批评的意义表现在三个方面：第一，它提出了词语和图像的关系问题，这种关系是一个重要的艺术批评问题。“立象以尽意”是针对“言不尽意”而说的，它表明图像可以弥补词语的不足和局限，图像高于词语。图像为什么高于词语呢？原因在于其形象的、直观的特征。有趣的是，西方艺术批评史也曾多次讨论过这个问题。希腊罗马艺术批评对这个问题的答复是：词语比图像重要。8—9 世纪拜占庭文化中的圣像崇拜者重新思考这个问题，他们的基本结论是：图像高于词语。虽然“立象以尽意”中的“象”和西方艺术批评史中的图像不

① 《宗白华全集》第 2 卷，安徽教育出版社 1994 年版，第 439—440 页。
② 同上书，第 440 页。
③ 白话译文部分参考了王运熙、顾易生主编：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，上海古籍出版社 2007 年版，第 93 页。

是同一个概念，象指卦象，西方的图像指绘画，然而它们都具有形象的、直观的特征，更易于激发人的想象和联想。按照钱锺书的看法，立象以尽意的“象”类似于17—18世纪意大利美学家维柯的“以想象体示概念”，大体上“与诗歌之托物寓旨”相通。

图像高于词语的结论还隐含着另一个值得注意的观点：在知觉艺术的各种感官中，视觉和听觉孰高孰低的问题。主张词语高于图像，就把听觉置于视觉之上；而主张图像高于词语，就认为图像对“意”的体现比词语形象得多、深刻得多，适合知觉形象的视觉也就比听觉重要得多。

虽然《周易》在总体上主张图像高于词语，然而在图像与词语的关系上，它的观点又是相当辩证的。由于言不尽意，所以圣人立象以尽意，立象以后，又在卦爻后面加上文辞来表达自己想说的话。词语和图像相互补充，相得益彰。

第二，促使中国艺术批评对“象”的思考，使“象”成为中国艺术批评史中的重要概念。中国的书法和绘画理论直接依据“象”的理论而建立，虽然在这种情况下，“象”的含义已经发生变化：从卦象变成万物的形象。东汉许慎在《说文解字》中从文字的起源阐述了中国书法的象形意义。他采用了《周易》的观点，认为八卦“近取诸身，远取诸物”，是对万物的模仿，而文字是在八卦符号的基础上形成的。在许慎之后，崔瑗提出过“法象”的观点，就是书法取法于物象。尚象与尚意成为中国书论中的两根支柱。南朝绘画理论家姚最在《续画品》中提出“立万象于胸怀”的概念，强调画家在胸中要蕴涵万物的形象，然后才能在笔端表现千载的景象。与“立万象于胸”密切相连的是，姚最还提出“心师造化”的概念，他主张治学要穷究现象和本质，做到以大自然为师。唐代张璪提出的著名命题“外师造化，中得心源”可能直接来源于“心师造化”的说法。五代画家荆浩说：“画者画也，度物象而取其真。”也涉及“象”的问题。

第三，“立象以尽意”把“象”和“意”联系起来，“象”可“尽意”，“意”和“象”相统一形成“意象”。“意象”这个范畴的形成在中国艺术批评史上有重要意义。《文心雕龙·神思》说的“独照之匠，窥意象而运斤”，其中“意象”的范畴就来自于《易传》。

第三节　“一阴一阳之谓道”

除了围绕“象”的论述外，《周易》中最重要的艺术批评思想是关于阴阳的学说。《系辞传上》第五章写道：

[和]匪报也，永以为好也。

《论语·述而》篇记载了孔子对唱歌的爱好："子与人歌而善，必使反之，而后和之。"孔子同别人一道唱歌，如果唱得好，一定请他再唱一遍，然后自己又和。

第二节 "成于乐"与"游于艺"

孔子一生处于社会激烈动荡的时代，他所向往的西周已经灭亡，"礼"所代表的氏族奴隶主走向没落。面对礼崩乐坏的局面，孔子最主要的任务是"克己复礼"。但是，孔子没有简单地、原封不动地恢复礼制，而是创造性地以"仁"释"礼"，追求礼的情感心理基础，这就是孔子的仁学。《论语》中"仁"出现的频率最高，为 109 次；"礼"次之，为 75 次。仁就是"爱人"，"爱人"之心以血缘亲情为基础，这种血缘亲情可以向外层层扩展，建立在血缘亲情上的礼成为人内在的自觉的欲求，而不是外在的强制的律令。①

孔子正是从礼和仁的高度来看待艺术的作用的，他最重视的是艺术的道德教育功能，艺术有助于使人达到仁的境界。孔子的这种观点集中体现在《论语·泰伯》篇的一句话中："兴于《诗》，立于礼，成于乐。"孔子把乐与诗、礼相并立，视为培养仁人君子的必备条件。

对于"诗"，有两种解释：一种认为孔子说的诗就是《诗经》，是诗三百篇；另一种认为诗在孔子时代既被看作文学作品，又被看作古代文献。②我们采用第一种解释。"兴于《诗》"，就是修身要先学诗。"兴"是起始的意思(何晏《集解》引包咸注解"兴于诗"说："兴，起也。言修身当先学诗")。孔子认为，学诗对道德修养有非常重要的意义。他告诫自己的儿子伯鱼说：你研究过《周南》和《召南》(现存《诗经·国风》中)了吗？人假若不研究《周南》和《召南》，那会像正对着墙壁而站着罢(一物无所见，一步不可行)！(子谓伯鱼曰："女为《周南》、《召南》矣乎？人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立也与?"《论语·阳货》篇)。

"立于礼"是说学礼可以立身，立身即修身。"兴于《诗》，立于礼，成

① 参见李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第 1 卷，中国社会科学出版社 1984 年版，第 113—114 页；叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社 1987 年版，第 73 页；葛兆光：《中国思想史》第 1 卷，复旦大学出版社 2001 年版，第 96—97 页。

② 第一种解释见复旦大学中文系古典文学教研组：《中国文学批评史》上册，上海古籍出版社 1979 年版，第 15 页；郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社 1979 年版，第 15—16 页。第二种解释见李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第 1 卷，中国社会科学出版社 1984 年版，第 118 页。

于乐”是修身的三个阶段，它们互相衔接，但不截然分开，而是相互补充，相互融合。在这三者中，“立于礼”是关键，是修身的最终目的。学诗是“立于礼”的前提和基础。“《诗三百》在儒家的心目中，主要成了伦理道德修养的教科书。”①不学诗，就无以学礼。即使学礼，也只能学其形，而不能学其本；只能模仿礼的空壳，而不能深刻理解礼的精义。

至于“成于乐”，刘宝楠在《论语正义》中的解释是：“乐以治性，故能成性，成性亦修身也。”我们认为，音乐艺术之所以能够使修身最终完成，因为它把对礼的理性追寻变成内在的情感诉求，成为主体的一种自觉的行为。如果不学习音乐，“立于礼”就是不完满、不成熟、不牢固的。从“立于礼”到“成于乐”，一个人的修身就从自为的境界进入自在的境界。孔子所说的修身，是诗、礼、乐的统一。诗代表知，礼代表行，乐代表情，修身也就是知、行、情的统一。孔子在这里充分肯定了音乐在个人道德修养中的作用。孔子的这种艺术功能观完全符合先秦的传统。先秦往往把乐和德、政联系起来。《国语·周语下》有“夫政像乐”的说法，《左传》襄公二十九年(公元前 544)有一段吴公子季札在鲁国观周乐的记载。春秋时期，以《诗经》音乐为主的周乐保存在鲁国。吴国的季札到鲁国观周乐，他听了富有地方色彩的音乐作品，看了故事性很强的舞蹈，一一作出评论，从乐的特点来评论和验证国运的兴衰，说明治国的道理。

孔子的时代同于早期希腊的毕达哥拉斯(约公元前 570—499)时代，早期希腊研究的主要对象是人的自然环境和宇宙，而孔子研究的主要对象是人和社会。晚于孔子的智者和苏格拉底才跨越了早期希腊，从自然的研究转向对人和社会的研究。

如果说“成于乐”强调的是艺术的道德教育功能，主要和伦理道德有关，那么，“游于艺”则指出了艺术的审美陶冶功能，主要和怡情悦性有关。《论语·述而》篇写道：目标在“道”，根据在“德”，依靠在“仁”，而游憩于礼、乐、射、御、书、数六艺中(子曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺”)。孔子说的“艺”指六艺。六艺中的射(射箭)、御(驾车)、书(识字习文)、数(计算)、礼虽然都不是我们所理解的艺术，但是孔子说的“游于艺”，不是要求仅仅掌握这些技能，而是要求灵巧地、自由地、游刃有余地掌握这些技能。对技能的这种掌握也能够产生审美价值。六艺还包括音乐艺术在内。孔子在“道”、“德”、“仁”之外，提出“游于艺”，“表现了孔子对人的全面发展的要求”，“同时也说明了孔子对艺术在实现人的全面人格理想中的作用的重视”。②艺术的这种作用正是审美陶

① 郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社 1979 年版，第 15 页。
② 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第 1 卷，中国社会科学出版社 1984 年版，第 121 页。

一阴一阳之谓道。继之者善也,成之者性也。

阴和阳既相互对立,又相互转化,这称为"道"。能承继这种道的是天地间的善德,使这种道得以充分实现是事物的本性。"道"是《周易》最重要的形而上学概念。但是,它和老子哲学中最重要的形而上学概念的"道"不同。"道家所说的'道'是宇宙万物及其变化所由产生的那个'一'。'易传'的道则是'多',是统辖宇宙万物中每类事物的个别的'理'。就这一点来说,它有点像西方哲学中的'共相'。"①《周易》的"道"有点像柏拉图所说的"理式",宇宙万物中的每类事物都有自己的理式,某种理式是所有归属它的个别事物的规律或"共相"。例如,我们喝的水是水,洗衣服的水也是水,河里流动的水还是水,天上下的雨则是水滴,而水的理式是统辖这些个别水的理。

六十四卦的第一卦和第二卦分别是"乾"和"坤","乾"是雄性、雄浑、雄劲的代表,它就是宇宙万物中雄性事物的"道";"坤"是雌性、温良、驯顺的代表,它就是宇宙万物中雌性事物的道。各类事物有自身的道,如"乾"和"坤",另外,万物还有共同的道,统摄万物生长变化的一个总的道,这就是"一阴一阳之谓道",因为万物生长需要阴、阳两个因素的作用。阴阳学说是一种宇宙生成学说。"'阳'这个字的本义是阳光,或任何与阳光相连的事物。'阴'的本义则是指没有阳光的阴影和黑暗。后来,它们的含义逐渐发展成为宇宙中的两种相反相成的力量,阳代表男性、主动、热、光明、干燥、坚硬等;阴则代表女性、被动、冷、阴暗、柔软等。宇宙一切现象都由阴、阳两个原则、两种力量的相互作用而产生。"②阴阳学说对中国的艺术创作和艺术批评产生了重大影响。宗白华在论文《论中西画法的渊源与基础》和《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》中对此作了生动的阐述。"中国画所表现的境界特征,可以说是根基于中国民族的基本哲学,即《易经》的宇宙观:阴阳二气化生万物,万物皆禀天地之气以生,一切物体可以说是一种'气积'(庄子:天,积气也)。这生生不已的阴阳二气织成一种有节奏的生命。中国画的主题'气韵生动',就是'生命的节奏'或'有节奏的生命'。"③因此,中国的空间不是几何学的机械物质,而是有机的统一的生命境界。中国画始终以"生命的节奏"为对象。中国画的笔法不是静止立体的描绘,而是流动的、有节奏的线纹,借以象征宇宙生命的节奏。比较中西绘画,可以发现这一特点。希腊的画,如庞贝古城遗迹所见的壁

---

① 冯友兰:《中国哲学简史》,新世界出版社2004年版,第147页。
② 同上书,第120页。
③ 《宗白华全集》第2卷,安徽教育出版社1994年版,第109页。

画，远看如沉重的雕像，它们强调对称、比例、平衡、整齐；而中国古代花纹图案画或汉代壁画，则是飞动的线条。中国人物画也是一组流动线纹的有节奏的组合。东晋顾恺之的画以线条流动之美组织人物衣褶，构成生动的画面。

《周易》的“易”有多种含义，其中之一是变化、变易、变动，“生生之谓易”(《系辞传上》)，强调宇宙万物都处在不断变化之中。《泰卦九三爻辞》说“无平不陂，无往不复”，意思是没有平坦而不倾斜的东西，没有只出去而不回来的事物。《周易》把这句爻辞看作万物变化的公式。《周易》以“动”说明宇宙人生，中国画中的山川、人物、花鸟、虫鱼都充满生命的动。然而，自然最深、最后的结构是无限的寂静。“就是尺幅的花鸟、虫鱼，也都像是沉落遗忘于宇宙悠渺的太空中，意境旷邈幽深。”①

“我们的宇宙既是一阴一阳的、一虚一实的生命节奏，所以它根本上是虚灵的时空合一体，是流荡着的生动气韵。”②既然宇宙的生命节奏是一阴一阳、一虚一实的，中国画的空间感也凭借一虚一实、一明一暗的流动节奏表达出来。中国绘画中常有空白和虚空。这种空白和虚空不是死的物理的空间间架，而是最活泼的生命源泉，一切事物的纷纭节奏都从它里面流出来。中国画家用空白和虚空来暗示或象征虚灵的道。这种表现手法完全不同于西方绘画依据科学精神的空间表现。西方绘画不留空白，画面上动荡的光是物理的实质。中国画回旋往复、俯仰观照、动静结合、虚实结合都是由生命的节奏、由抚爱万物的天人合一的精神所决定的。

《周易》认为宇宙万物都是对立面的有机统一，《系辞传下》第一章说：“刚柔者，立本者也”，阳刚和阴柔两个对立面的统一是各卦的基础。《杂卦传》说：“乾刚坤柔”，乾卦表示阳刚，坤卦表示阴柔。《周易》的阴阳学说规范了中国艺术美的两种类型，这也是艺术风格的两种类型：阳刚美和阴柔美，阳刚美“刚健中正”，如“飞龙在天”，如“云行雨施”；阴柔美“柔顺利贞”，“至静而德方”。《周易》对大壮卦的解释也涉及阳刚之美：“大壮，大者壮也。刚以动，故壮。”大而强壮，刚健而运动，所以称为壮。《周易》还要求阳刚美和阴柔美相互补充，“刚中而柔外”，刚柔相济。这种辩证的思想对中国艺术创作产生了深刻的影响。

后人对阳刚美和阴柔美多有论述，而以清代桐城派姚鼐的论述最为著名，他说，“其得于阳与刚之美者，则其文如霆，如电，如长风之出

---

① 《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1994年版，第44页。
② 同上书，第441页。

谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐骥”，“其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓”。姚鼐的说法显然是对《周易》所区分的阳刚美和阴柔美的具体化和形象化。

《周易》和《老子》，为中国的艺术批评奠定了坚实的哲学基础。

第五章 《乐记》的艺术批评思想

《乐记》是中国第一部比较系统的艺术批评著作,因为这里的"乐"指的是以音乐为主的,包括诵诗、歌舞在内的艺术的综合体。在古代,"乐"和"音"不连接,音是有一定结构的旋律。乐包括乐曲、舞蹈、诗这三种。《乐记》对艺术的研究主要集中在三个问题上:什么是艺术?为什么需要艺术?艺术和知觉者有怎样的互动关系?

关于《乐记》的作者和成书年代有多种说法。如郭沫若根据《隋书·音乐志》和张守节《史记正义》的观点,认为《乐记》为公孙尼子所作(见郭沫若《青铜时代·公孙尼子及其音乐理论》,科学出版社 1957 年版)。公孙尼子被说成是孔子的弟子或再传弟子,这样,《乐记》的成书就早于荀子(约公元前 313—前 238)。另一些人认为《乐记》是荀子的门生所作,这样,《乐记》的成书就晚于荀子。还有人认为,《乐记》是汉武帝的异母兄河间献王、董仲舒同时代的刘德组织一批儒生根据先秦典籍编成,它的成书时间在汉代,体现了汉代的思想、比如董仲舒的天人合一的思想。①我们采用的观点是:《乐记》成书于汉代,但它所体现的主要是战国末期的思想,虽然也反映了汉代的一些思想。②因此,我们把《乐记》放在先秦的、而不是两汉的艺术学中来阐述。

第一节 《非乐》、《乐论》和《乐记》

《乐记》的出现与荀子的《乐论》和墨子(约公元前 480—前 420)的《非乐》有密切的关系。墨子和儒家相对立,从强烈的功利主义立场"节用"出发,反对艺术和审美活动。他把"非乐"作为"非儒"的重要依据,在《非乐上》中列举了"为乐非也"的若干理由:第一,虽然艺术能够使人"目知其美"、"耳知其乐",但是,为得到这些享受而夺取人民的衣食之财,向上考察,不符合圣王所做的事情,向下考察,又不符合人民的利益

① 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2005 年版,第 322—325 页。
② 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1987 年版,第 149 页。

（“上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利”）。第二，人民有三种忧患，“饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息”，而通过撞钟、击鼓、弹琴、吹竽之类的艺术活动，“民衣食之财将安可得乎？”第三，欣赏艺术会浪费时间和精力，耽误大人治理国家、小民从事劳动的正事。总之，艺术活动徒然消耗了大量的人力、物力和财力，却不能带来任何功利效用，所以应当禁绝。

墨子同情劳动人民，认为在劳动人民的温饱没有保障的情况下，统治者却追求和热衷艺术和审美的享受，应该受到严厉的谴责。这种“非乐”思想具有一定的积极意义。但是，“墨子对提倡礼乐的儒家的批判，是古代在生活和文化上都处于粗陋愚昧状态的小生产者对已经有了高度文化教养的奴隶主贵族的抗议和批判”①。在这种意义上，“非乐”的思想又是落后的、消极的。

荀子作为儒家的代表人物，他的《乐论》是对《非乐》的批判。《乐论》开宗明义地写道：

> 夫乐（yuè）者，乐（lè）也，人情之所必不免也。故人不能无乐（yuè），乐（yuè）则必发于声音，形于动静，而人之道，声音、动静，性术之变尽是矣。

荀子指出，乐（乐舞）就是快乐，为人的感情所必需而不能自止。人不能没有乐，乐必定表现于声音，那是音乐；表现于动静，那是舞蹈。人之所以为人（人之道），他的思想感情的种种变化，都要通过音乐、舞蹈表现出来。荀子肯定了快乐的欲望是人的本性的需要，对于这种欲望，先王不是堵，而是“道”（引导）。因为“民有好恶之情而无喜怒之应，则乱”。于是，先王用音乐旋律的曲折或平直、结构的繁复或简单、音色的纤细或丰满、演奏的休止或进行感动人的善心，使邪恶的气氛无法接近人们（“使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心，使夫邪污之气无由得接焉”）。这就是先王制乐的原则，“而墨子非之，奈何！”

艺术功能的一个重要方面，是把人的情感引入理性的轨道。荀子思想的深刻之处在于，他清晰地阐述了这一点，并以一个言简意赅的命题“乐（yuè）者道乐（lè）”来表述（“故乐者，所以道乐也”）。艺术是引导、规范人的情感的，“以道制欲，则乐而不乱”。和孔子一样，荀子看到艺术作用于人的情感，所以能够产生特别强烈的效果。“夫声乐之入人心也深，其化人也速”，“其感人深，其移风易俗易”。正因为如此，荀子

---

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社1984年版，第170页。

赞叹道："故乐者，治人之盛者也！"

除了艺术对个人发挥功能外，荀子还谈到了艺术对社会的功能。《乐论》写道："故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。"《乐记》继承和发展了荀子的这种观点，我们在下面会论及。

对于墨子的艺术活动劳民伤财的说法，荀子在《富国》里作了批驳。《富国》写道："人之生不能无群，群而无分则争，争则乱，乱则穷矣。"人类要生存，必须组成群体。但是，如果群体中没有等级差异，就会引起纷争和混乱，这才是贫穷的根源。先王通过礼乐做到群而有分，"上得天时，下得地利，中得人和"，结果是"财货浑浑如泉源"，"暴暴如丘山"，"夫天下何患乎不足也"。荀子总结说："我以墨子之非乐也，则使天下乱；墨子之节用也，则是天下贫。"虽然艺术活动未必能够带来滚滚财源，但是，墨子企图通过禁止艺术活动以解决温饱问题，显然是一种幻想。

荀子的《乐论》针对墨子的《非乐》而作，《乐记》则是《乐论》的继续和发展。今存《乐记》见诸《礼记・乐记》和《史记》，共 11 篇，5200 余字，其中 700 余字抄录自《荀子・乐论》。与《乐论》相比，《乐记》更系统、更成熟。它的系统性从篇名上也可以看出。《乐本》篇论述乐的本质；《乐象》篇论述乐的特征，因为"声者，乐之象也"(声是乐的表现手段)，故名"乐象"；《乐言》篇论述作乐之事；《乐化》篇、《乐施》篇、《乐论》篇、《乐情》篇论述乐的功能；《乐礼》篇论述乐和礼的关系。其他几篇则记载孔子、子夏等人的言论。《乐记》的影响比《乐论》要大得多，但是在文学风格上它没有《乐论》凝练。从哲学思想和基本观点看，《乐记》是荀子学派的著作。

第二节　"情动于中，故形于声"

"情动于中，故形于声"是《乐记》对"什么是艺术"的问题的回答，是对艺术本质的认识。《乐记・乐本》篇写道：

> 乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。
> 凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文谓之音。

乐是由音构成的，它的本源在于人心对外物的感受。音都是从人心产生的。感情在心中激荡起来，就外现于声。"故形于声"中的"形"，郑玄注："犹见也。""见"即"现"，显现、表现的意思。人的喜、怒、哀、乐、

敬、爱六种感情受到感染，通过不同的声表现出来。这些声或者热烈自由，或者激烈严厉，或者急促细小，或者宽舒和缓，或者正直庄重，或者温和柔美。"声成文谓之音"，这里把"声"和"音"相对比。声指没有经过艺术加工的、人的自然的声音，这样的声不能构成乐。"声成文"指"声既变转，和合次序"，成为有规律、有组织的艺术之声和审美之声，这就是音。

虽然在《乐记》之前，孔子、孟子、荀子等人已经看到艺术和情感的联系，并有相应的论述，但是，《乐记》在我国艺术批评史上第一次以明确的语言对艺术作了本质性的规定：艺术是情感的表现。这种对艺术本质的认识完全不同于西方同时代对艺术本质的认识。

柏拉图、亚里士多德都把艺术与现实的关系看作模仿。柏拉图把酒神颂以外的诗（悲剧、喜剧和史诗）以及舞蹈、绘画等都称为模仿艺术，他把音乐也称为模仿艺术。按照他的理解，音乐有三个要素：歌词，乐调和节奏。他认为有的乐调"能很妥帖地模仿一个勇敢人的声调"①，有的则"模仿一个人处在和平时期，做和平时期的自由事业"。②亚里士多德则更进一步，把酒神颂和音乐都看作是模仿。他的《诗学》是西方第一部系统的艺术批评著作，《诗学》一开头就说："史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是模仿，只是有三点差别，即模仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。"③而《乐记》作为中国第一部比较系统的艺术批评著作，一开头则说："凡音之起，由人心生也。"中西方古代艺术批评关于艺术本质作出的规定形成强烈的对照。模仿论在西方艺术批评中产生了长远的影响，直到 18 世纪末期浪漫主义运动兴起时，西方艺术批评才明确提出艺术是强烈的感情的流露的观点，从而与模仿论相抗衡。中西方古代艺术批评关于艺术本质的不同理解对各自艺术的发展无疑产生了深刻的影响。

艺术虽然是情感的表现，但《乐记》强调，艺术并不是任意的主观情感的表现。为了说明艺术所表现的情感，《乐记》不仅区分了声和音，而且进一步区分了音和乐。音构成了乐，但音还不是乐。《乐记·乐本》篇写道：

> 凡音者，生于人心者也；乐者，通于伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。

古代注家方悫指出，"凡耳有闻者皆能知声"，春秋时期著名乐师瓠

①② ［古希腊］柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社 1980 年版，第 58 页。
③ ［古希腊］亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社 1982 年版，第 3 页。

巴鼓瑟，沉鱼出听；伯牙弹琴，马不吃饲料，抬起头来听。但是，禽兽仅仅知声，而不知音。“心有所识者则能知音”，魏文侯好郑卫之音，齐宣王好世俗之乐，这是众庶的知音。“众庶”原意指普通人，这里的“众庶”说的不是社会地位普通的大众，而是有一定的艺术修养的欣赏者。他们比知声者前进了一步，已经“心有所识”，能够欣赏经过艺术加工的音调，以满足“耳目之欲”，但是他们还不知乐。“道有所通者乃能知乐”，通晓伦理道德的君子才能知乐，孔子在齐国闻《韶》乐，季札在鲁国观乐，就是君子知乐。

音和乐的区别在于，音仅仅是经过艺术加工的声，只有当音表现了与伦理道德相通的情感、即与礼相通的情感时，它才成为乐。《乐记》比荀子前进了一大步，把声、音、乐区分开来，并论述了它们之间的联系和转化，而荀子只是笼统地说“乐则必发于声音”。从声到音、从音到乐是渐次递进的过程，也是不断发生质变的过程。“不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐”。乐的盛大，不是崇重于钟鼓之音，不是极尽声音之美，不是满足耳目之欲。先王制乐，“将以教民平好恶，而反人道之正也”。先王制乐是用来教导人们节制好恶，使他们恢复人的正道。《乐记·乐情》篇写道：“乐者，非谓黄钟、大吕、弦歌、干扬也，乐之末节也，故童子舞之。”乐不只是黄钟、大吕、弹琴唱歌、拿着干、戚舞蹈，这些都是乐的末节，让儿童们来表演就可以了。真正重要的是乐的德、乐的内容。“是故德成而上，艺成而下”，在精神上取得成功，这是高的；在技巧上取得成功，这是低的。

这样，《乐记》所主张的艺术是情感的表现，要有一个限定词，即艺术是与伦理道德相通的社会情感的表现。表现这种情感的艺术就与礼很接近了，“知乐则几于礼矣”。《乐记》对艺术本质的这种规定明显不同于欧洲浪漫主义流派关于艺术是情感的表现的命题，后者要表现的是强烈的个人的情感，而前者要表现的是中和的社会情感。值得注意的是，《乐记》虽然指出乐是社会情感的表现，但是它仍然强调了乐的审美形式的必要性。乐必须以音为基础，声即使与伦理道德相联系，仍然不能成为乐。声是音乐艺术的物质层，音是音乐艺术的形式层，乐是音乐艺术的涵义层。

第三节 “乐者为同，礼者为异”

《乐记》的大部分篇幅用于论述艺术的功能，回答“为什么需要艺术”的问题，功能正是对需要的适应。在论述艺术的功能时，《乐记》继承了前人、特别是荀子的思想，不过，《乐记》的论述更细致、更详尽、更

系统。

《乐记·乐论篇》写道:“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。”《乐记·乐情》篇也说:“乐统同,礼辨异。”这是《乐记》所认为的艺术最重要的功能。乐统同,把不同等级的人们维系在一种和谐的关系中;礼辨异,把人们的等级差异区分开来。维系一种和谐关系,能够使人们相互亲近;区分等级差异,能够使人们相互敬重。

《乐记》认为,礼的制度确立了,贵贱的等级就分明了。但是,这对于社会和谐来说还是不够的,因为只有礼,会使人们相互疏远。礼必须由乐来调剂、来补充,乐虽然也体现了等级制度的礼,但是它与礼的作用毕竟不同,乐能够和合人们的感情(“合情”)。《乐记》引用了荀子的论述,表明君臣上下在宗庙中一起听乐,则和敬;父子兄弟在闺门中一起听乐,则和亲;长少在乡里中一起听乐,则和顺。这里都强调了不同等级的人共同听乐能够达到“和”的效果,从而“合和父子君臣,附亲万民”。《乐记》所说的乐的这种功能,正是现代艺术功能论所指出的艺术的社会组织功能。

艺术的社会组织功能指艺术实现社会整体的统一的功能。“艺术创作的作品能够以它们所唤起的观念和体验的共同性把人们联合起来,这些作品本身作为交际的动因,在某种程度上象征着人们的某种共同体的统一,——这一切使艺术能够作用于社会生活的政治范围,作用于阶级、国家、民族之间的关系领域。”①而艺术之所以有这种功能,是因为“艺术具有巨大的暗示力量,它不仅证实由它加以表现的某些阶级的理想,而且在精神上影响按照出身和教育属于其他阶级的人们”。②

“乐者为同,礼者为异”说的是艺术对社会的功能,正是因为这种功能,《乐记》把艺术置于非常重要的地位。它多次把乐与礼、政、刑相提并论,作为实现王道的一个环节。“礼节民心,乐和民性,政以行之,刑以防之,礼、乐、刑、政四达而不悖,则王道备矣。”(《乐记·乐本》篇)。礼节制人民的意志,乐调和人民的性情,政端正人民的行为,刑防止人民的奸邪,这四者充分发挥作用而没有错乱,王道就完备了。

在艺术功能的研究中,社会组织功能是很晚才被涉及、并加以论述的。而《乐记》在两千多年前就注意到艺术的这种功能,它认识到,每个社会都会体验到巩固自己的完整性的需要,这种完整性通过各个等级的社会成员的牢固联系而加以保障,而艺术能够成为巩固人们之间的社会联系的有力手段。③《乐记》能够有这种认识是深刻的。

---

① [爱沙尼亚]斯托洛维奇:《艺术活动的功能》,凌继尧译,学林出版社 2008 年版,第 190 页。
② 同上书,第 197 页。
③ 参见[俄]卡冈:《美学和系统方法》,凌继尧译,中国文联出版公司 1985 年版,第 173 页。

操。自然景物的某些特点和人的道德品质的相似性,使欣赏者把它们两者联系起来。比德是儒家学说的表现,是将儒家思想核心中的"仁政"、"礼教"的部分渗透到山水审美中来。《乐记》把这种理论运用到艺术欣赏中来。

《乐记·魏文侯》篇写道,钟声铿锵,"君子听钟声则思武臣";磬声坚定,"君子听磬声则思死封疆之臣(死守疆土的忠臣)";丝弦之声悲哀,"君子听琴瑟之声则思志义之臣";竹管之声宽广,"君子听竽、笙、箫、管之声则思畜聚之臣(节用爱人、容民畜众之臣)";鼓鼙之声欢腾,"君子听鼓鼙之声则思将帅之臣"。结论是:"君子之听音,非听其铿鎗而已矣也,彼亦有所合之也。"君子听乐,并不是听它悦耳的声调,而是从乐声中听到与自己志向相合的东西。这里说的是比德的艺术美欣赏过程。这种欣赏态度的缺点是不能引导人们专注于艺术作品本身的欣赏,而是用艺术作品来比附人的德行,在艺术作品中过多地寻找象征意义。比德观极大地影响了中国传统的艺术创作和艺术欣赏。

《乐记》还指出了艺术欣赏中的通感现象。《乐记·师乙》篇写道,歌声"上如抗,下如队(读"坠"),曲如折,止如槁木","累累乎端如贯珠"。歌声上扬时如同高举,下降时如同坠落,转折时如同折断,休止时如同枯树;歌声绵绵不断则如同一串明珠。歌声本来作用于我们的听觉,然而我们在听觉里获得了视觉的感受。我们在歌声中仿佛看到"高举"、"坠落"、"折断"、"枯树"、"一串明珠"等视觉形象。在这里,听觉和视觉相通,视觉和听觉一起,共同参与对歌声的审美知觉,克服了歌声因为物质构成所造成的知觉感官的局限,从而使美感更加丰富和强烈。

有的研究者批评了《乐记》的缺点,《乐记》的某些论述"把社会现象和自然现象混为一谈,把作为一定社会的上层建筑物的'礼'、'乐'和自然规律混为一谈,把'乐'在作用夸大到可以支配整个自然万物的变化,这就把'礼'、'乐'永恒化、绝对化和神秘化了"①。确实,《乐记》多次提到"乐者天地之和也","大乐与天地同和",把乐的作用夸大到无以复加的地步。我们认为,对《乐记》的这种批评是中肯的。

《乐记》继承和发展了孔子与荀子的艺术批评思想,在艺术的本质问题上,它通过分析声、音、乐的关系说明艺术是社会情感的表现。在艺术的功能问题上,它一方面通过分析乐和礼的关系,以"乐统同,礼辨异"说明艺术的社会组织功能;另一方面,它进一步指出礼动于外、乐动于内的特点,通过"乐以治心"说明个体的艺术社会化功能。在艺术创作和艺术知觉的问题上,《乐记》以"倡和有应"、"以类相动"说明审美知觉形成的原因,以及艺术风格对艺术家个性的依赖。

---

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1987 年版,第 153 页。

> 气应之，顺气成象而和乐兴焉。倡和有应，回邪曲直各归其分，而万物之理各以类相动也。

凡是奸声感染人，人内心的逆气就应和它，逆气表现出来，就产生了淫乐。正声感染人，人内心的顺气就应和它，顺气表现出来，就产生了和乐。邪正各归其类，这就是“倡和有应”，“以类相动”。这段话的重要意义在于，《乐记》说明了对艺术的审美知觉的原因。艺术之所以能对知觉者发生作用，关键在于艺术作品的性质和知觉者内心的“气”的“倡和”。至于什么是“气”，《乐记》没有作进一步的解释。在上述引文的下文中，《乐记》又有“血气”的说法。“气”指人的内心之气，即包括兴趣、修养、情感等的精神状态。古代注家指出，如果一个人的气顺，那么，“人耳之所接者皆正声，而奸声无自以壅其聪；目之所交者皆正色，而乱色无自以蔽其明”。

《乐记》的“以类相动”的审美知觉理论和古希腊“同类相知”的审美知觉理论非常相似。古希腊美学家恩培多克勒(约公元前495—前435)通过感官结构和客观物体结构的“同类相知”来解释审美知觉。如果眼睛的结构和外界物体的结构相合适，那么，眼睛中的孔道畅通无阻，在这种情况下，视知觉就会产生快感。反之，眼睛中的孔道就阻塞僵滞，视知觉则会产生痛感。恩培多克勒的思想与《乐记》不同的是，前者从生理学来解释审美知觉的成因，而后者则从心理学来解释这种原因。

“倡和有应”表明，不仅奸声有逆气呼应，正声有顺气呼应，而且声音也能够能动地产生相应的情绪。同样，艺术家的风格与他的素养相匹配。《乐记》已经隐含“风格即人”的思想。《乐记·乐言》篇写道，细微、急促的音调使人悲愁；宽和、平缓的音调使人康乐；激烈、勇猛的音调使人刚毅；正直、庄重的音调使人肃敬；浑厚、和顺的音调使人慈爱；邪恶、轻佻的音调使人淫乱。这是说音调产生相应的情绪。《乐记·师乙》篇则谈到唱歌“各有宜也”，就是艺术风格要适合各人的个性和气质：

> 宽而静，柔而正者宜歌《颂》；广大而静，疏达而信者宜歌《大雅》；恭俭而好礼者宜歌《小雅》；正直清廉而谦者宜歌《风》；肆直而慈爱者宜歌《商》；温良而能断者宜歌《齐》。

这表明，“夫歌者，直己而陈德也”。所唱的歌要适合自己的个性，就能表现出德性。

《乐记》运用春秋时代形成的“比德”的自然审美观来欣赏艺术作品。所谓比德，就是以自然景物的某些特征来比附、象征人的道德情

《乐记·乐化》篇写道:“致乐以治心者也,致礼以治躬者也。”研究乐用来提高内心修养,研究礼用来端正仪表行为。“治心”是《乐记》所论述的艺术的第二种功能。不过,这里的“治心”并不是审美的怡情养性,而是通过乐对情感的陶冶达到提高道德修养的目的,即“乐得其道”。如果“乐统同,礼辨异”说的是艺术对社会的作用,那么,“治心”说的是艺术对个人、对社会成员的作用。

《乐记·乐象》篇写道,通过乐,“君子以好善,小人以听过”。君子喜欢乐所表现的善德,小人则能够发现自己的过失,所以,“生民之道,乐为大焉”,教化人民,乐是最重要的。先王作乐,“使亲疏、贵贱、长幼、男女之理皆形于乐”。“故乐也者,动于内者也;礼也者,动于外者也。”礼乐并举,则“内和而外顺”。乐是“中和之纪”,是使人的性情中和的重要手段。

乐的“治心”是通过情感进行的。《乐记·乐象》篇具体描绘了《武》以舞蹈形象表现武王伐纣的情节。舞者在表演之前,先举足三顿为步,表示将要起舞的气势。这种舞蹈形象象征武王伐纣未战之前,兵士奋发,出军阵前三步,显示参战的勇气。这样的乐舞“情见而义立”,既表现了情感,又确立了德性。“乐也者,圣人之所乐也,而可以善民心。”乐是圣人所喜欢的,它可以使民心向善。

“治心”实际上涉及现代艺术功能理论中的个体的艺术社会化的功能。“个体的那些保障他加入某种社会整体的性质的形成过程,被称作为社会化。”在社会化过程中,个体掌握某种社会共同体所接受的知识、规范、价值。“社会化同时就是内化(来源于拉丁语——interior),也就是个体外部的社会关系向他的内部精神世界的转变。”①人的社会化有多种形式,例如,法律规定个体必须遵守的法规,道德调节个体的行为。而个体的艺术社会化和其他形式的社会化不一样,它是自由的、非强制性的。审美体验的无私性包含着艺术社会化的特殊性:它作用于人的行为的最私密的方面,以最隐秘的线索把个体和社会联系起来。所以,艺术是个体的社会化不可替代的手段。《乐记》涉及艺术的这种功能。

第四节 “倡和有应”,“以类相动”

在论述艺术和知觉者的互动关系时,《乐记·乐象》篇写道:

> 凡奸声感人而逆气应之,逆气成象而淫乐兴焉;正声感人而顺

---

① [爱沙尼亚]斯托洛维奇:《艺术活动的功能》,凌继尧译,学林出版社 2008 年版,第 197 页。

第六章　两汉的艺术批评思想

秦朝灭亡后，项羽与刘邦(公元前206年自称汉王)展开了长达4年的楚汉之争。刘邦打败项羽，于公元前202年正式称帝，定都长安，建立了西汉王朝。公元8年，王莽篡权称帝，改国号为新。公元25年，王莽政权被推翻。西汉皇族刘秀重建汉朝，定都洛阳，史称东汉。东汉于220年灭亡。两汉存在约400年。

汉代作为一个大一统的帝国，在经济上，生产迅速恢复和发展，在汉武帝时代社会达到空前的繁荣。在思想上，西汉前期推崇黄老之学(托名黄帝，源于老子)，后来，汉武帝实施董仲舒提出的"罢黜百家，独尊儒术"的方针，使儒学成为国家的意识形态，对两千多年来的中国思想史产生了深远的影响。在文化上，汉王朝的建立者把南方具有热烈的浪漫精神的楚文化带到北方，与先秦具有深沉的理性精神的北方文化相融合，形成了以"闳放"、"雄大"(鲁迅语)为特征的汉文化。从这时起，"汉"成为民族和国家的共同名称。不过，东汉和西汉有很大的区别。钱穆曾经指出："西汉的立国姿态，常常是协调的、动的、进取的"，而"东汉的立国姿态，可以说常是偏枯的、静的、退守的。此乃两汉国力盛衰一总关键"①。

汉代思想过去被一些学者想象为"贫瘠和匮乏"的，而近年来的考古发现或许能够使我们以更多的资料勾勒这一时代的思想轨迹，不过，这项工作尚未充分展开。汉代的艺术批评思想主要通过哲学著作《淮南子》和《论衡》中的音乐理论和绘画理论、并且在我国艺术批评史上第一次通过书法理论体现出来。

艺术理论是对艺术实践的总结。乐在汉代依然发达。《史记·高祖本纪》记载，汉高祖刘邦回故乡沛时，自作《大风歌》："大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方!"令120个儿童"皆和习之"。这是乐受到重视的一个标志性事件。《汉书·礼乐志》说："高祖乐楚声，故房中乐，楚声也。"房中乐即后宫的祭祀音乐，用的也是楚声。汉高祖故乡沛，是旧楚地。西汉初年朝廷中，有太府和乐府两种音乐机

① 钱穆：《国史大纲》上册，商务印书馆1996年版，第193页。

构，前者掌管雅乐，后者掌管世俗音乐，其中主要是民间音乐。乐府搜集的乐歌大致分为两类：鼓吹曲和相和歌。鼓吹曲用于祭祀和典礼，相和歌源自各地的民歌。东汉的《江南可采莲》的曲调就是一人唱、众人和，属于相和歌一类的作品①：

[唱]江南可采莲，莲叶何田田(茂盛)，鱼戏莲叶间。
[和]鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

汉代书法盛行。据《汉书·卢绾传》记载，汉高祖刘邦曾和卢绾一起学习书法。汉灵帝设立了鸿都门学，集中了一大批书法家。汉代流行隶书，而篆书仍然受到重视，草书、行书和楷书也初具规模。

其他艺术在汉代也很发达。石雕（如朴拙浑厚的霍去病墓石雕群）、陶俑（如神采飞扬的击鼓说书俑）、铜俑（如精美生动的长信宫灯、刚健俊逸的“马踏飞燕”奔马）、画像石、画像砖、帛画等都达到很高的艺术水平。这些艺术，“迥然与周异趣者”，这与楚文化有关。然而，在这些艺术领域中没有出现相应的理论著作。

很多中国美学史著作把两汉美学说成是先秦美学和魏晋南北朝美学之间的过渡性阶段，这种过渡性特征也表现在两汉艺术批评中。两汉艺术批评没有像孔子那样具有系统的艺术批评思想的人物，也没有像《乐记》那样比较系统的艺术批评著作，它的过渡性在于，与先秦儒家学派的艺术批评思想相比，魏晋南北朝艺术批评出现了偏离儒家传统、回归老、庄的新倾向，而“旨近老子”的《淮南子》和在某些方面“合黄老之义”的《论衡》诱导了这种倾向。先秦儒家强调艺术的道德教化作用，重视艺术和政治的联系，而魏晋南北朝开始关注艺术自身的规律，走向艺术的自觉，《淮南子》和《论衡》推崇自然的思想对魏晋南北朝艺术批评产生了深刻的影响。此外，先秦的一些哲学范畴，在魏晋南北朝转换成艺术批评范畴，两汉是这种转换的中间环节。例如，先秦哲学的“形”和“神”的范畴（荀子从哲学的角度谈过“形”与“神”的概念），经过《淮南子》和《论衡》的形神论，在魏晋南北朝转化成艺术批评范畴。②

第一节　《淮南子》的艺术批评思想

《淮南子》是汉高祖刘邦的孙子、淮南王刘安（公元前179—前122）

① 参见《阴法鲁学术论文集》，中华书局2008年版，第44页。
② 参见叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1987年版，第160—161页。

和其门客所著。刘安“为人好读书鼓琴”，“善为文辞”，“招致宾客方术之士数千人”，著书立说。汉武帝在位期间，刘安因谋反罪自杀。

《淮南子》今存 21 篇，原名《淮南鸿烈》，东汉为《淮南子》作注的高诱说：“‘鸿’，大也，‘烈’，明也，以为大明道之言也。”在哲学倾向上，《淮南子》接近于老子的学说，但也吸收了诸家的观点。在语言风格上，它带有鲜明的楚文化色彩，这与淮南为楚地有关。

一、“礼乐未始有常”

《淮南子》艺术批评思想中最有价值的内容是艺术的历史进化观。《淮南子·氾论训》指出，尧、舜、禹、汤、周制作的乐各不相同，但是都很有价值而流传下来。他们是根据“时变而制礼乐”的。社会历史情况改变了，先王制作的乐如果不合时宜，就应该废止而重新制乐。乱世的事情，也可择善而从之。圣人可以制乐，但不能够被乐所束缚。

> 先王之制，不宜则废之；末世之事，善则著之。是故礼乐未始有常也。故圣人制礼乐，而不制于礼乐。

先王制作的乐，如果不符合现实需要，就应该重新评价，直至废止，这是一个很大胆的观点。孔子深恶痛绝的郑声，在汉武帝时，不仅流行于社会上，而且盛行于朝廷和官府中，“皆以郑声施于朝廷”（《汉书·礼乐志》），而且宗庙也不用雅乐。这是“礼乐未始有常”的生动例证。《淮南子》的这种思想得到晋代葛洪的继承。葛洪在《抱朴子·博喻》中写道：“能言者莫不褒尧，而尧政不必皆得也；举世莫不贬桀，而桀事不必尽失也。”

《淮南子》不仅指出了艺术的历史进化现象，而且把这种历史进化的原因与时代背景以及物质生产和物质生活联系起来，艺术变化的根源在于“时变”，艺术应该随着时代的变化而发展。《淮南子·本经训》写道，钟、鼓、管、箫是用来表现喜悦的（“饰喜”），必须先有了内在的心情，才会有外在的表现（“必有其质，乃为之文”）。因此，艺术的发展必须以社会安定和物质生活充裕为前提。如果一个社会，横征暴敛，赋税沉重，民不聊生，“居者无食，行者无粮，老者不养，死者不葬”，民众“皆有流连（流离失所）之心，凄怆之志”，这时候才开始为他们“撞大钟、击鸣鼓、吹竽笙、弹琴瑟”，那就“失乐之本矣”，就丧失了乐的根本了。《淮南子·主术训》也阐述了类似的思想，古代的君主关心民间疾苦，“国有饥者而食不重味，民有寒者而冬不被裘”。只有“岁登民丰”时，才撞钟击鼓，“君臣上下同心而乐之，国无哀人”。《淮南子》看到了艺术发展与经济基础相平衡的特点。

《淮南子》之所以具有艺术的历史进化观，并把这种进化观与时代背景和物质生产联系起来，是因为它的价值取向与先秦儒家传统有了很大的不同。孔子主张通过艺术来加强个体内在的道德修养，而《淮南子》则把视野投向广阔的现实、包括自然界和社会生活。《淮南子·泰族训》写道，人赖以衣食而生存，但是，如果把一个人"囚之冥室之中"，即使锦衣玉食，他"不能乐也"，因为"目之无见，耳之无闻"。如果在冥室中打开一个小洞，他从中窥见外面的景色，"则快然而叹之"。如果推窗开门，"从冥冥见昭昭"，必定"肆然而喜"。更进一步，"出室坐堂"，"见日月光，旷然而乐"。最理想的是，"登泰山，履石封，以望八荒，视天都若盖，江河若带"，"万物在其间"，"其为乐岂不大哉！"既然乐是表现快乐的（"宣乐"），它就应该表现这种把握外部广大世界所体验到的快乐，这才是大乐。

二、"君形者"

在艺术创作理论上，《淮南子》提出"君形者"的概念，这是它的形神论哲学观点在艺术中的具体应用。

> 画西施之面，美而不可悦；规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。（《淮南子·说山训》）

把西施的面貌画得很漂亮，却不使人感到可爱；把孟贲（古代的猛士，据说能拔牛角）的眼睛画得很大，却不令人望而生畏。原因在于没有"君形者"。从字面意义上看，"君形者"就是主宰"形"的东西，就是"神"。在艺术创作中，形似固然重要，但更重要的是神似。"古人经常把君、臣一类的词借用来形容事物的主次关系。山水画有把主山比为君，群峰比为臣的。"①画西施而不可悦，画孟贲而不可畏，关键在于不传神，没有做到神似，没有表现出人物特有的神态。《淮南子》多次阐述"君形者"的概念：

> 使但吹竽，使氏厌窍，虽中节而不可听，无其君形者也。（《淮南子·说林训》）

但和氏都是善于吹竽的乐师，但是，要使他们的演奏动听，必须自己吹竽自己按孔。现在让但吹竽，让氏按孔，虽然演奏符合节奏，但并不动听，因为不能表达他们内在的情感。这段论述包含着深刻的道理。

---

① 葛路：《中国画论史》，北京大学出版社2009年版，第15页。

一人吹竽、另一人按孔的演奏方法按照某种固定的程式进行，表现了一种技巧，是按部就班的操作，是可以重复的行为。而艺术演奏虽然凭借某种技巧，但它是充满激情、不可重复的，每次演奏都是独特的，是一种创作，虽然是第二性创作。王羲之的《兰亭序》写过多次，第一次写得最好，后来写的都达不到第一次的水平。苏轼写《赤壁赋》也是第一次最好，后来写的都比第一次逊色。他们的书写技巧并未减退，只是难现当时的激情和兴致。可见，创作是不可重复的。《淮南子·览冥训》还讲到，雍门周的歌唱使孟尝君感动得失声痛哭，因为他的歌唱表现了内在的情感。“使俗人不得其君形者，而效其容，必为人笑。”如果让一个人只是肤浅地模仿雍门周的表情和声音歌唱，而缺乏“君形者”，那只会引人发笑。《淮南子·缪称训》也讲到这件事，“歌哭(哭犹歌)，众人之所能为也，入人耳，感人心，情之至者也”。虽然人人都能唱歌，但是，歌声要能够“入人耳，感人心”，只有“情之至者”才能做到。也就是说，艺术家要成为“情之至者”，才能够在创作中达到“君形者”的效果。

“君形者”的哲学基础是《淮南子》的形神论。《淮南子》中有三段对形神关系的言简意赅的论述。

> 神贵于形也。故神制则形从，形胜则神穷。(《淮南子·诠言训》)
>
> 以神为主也，形从而利；以形为制者，神从而害。(《淮南子·原道训》)
>
> 故心者，形之主也；而神者，心之宝也。(《淮南子·精神训》)

在形神的关系中，神为主，形为从，神贵于形。《淮南子》的“君形者”可以和亚里士多德《诗学》提出的典型论相比照，虽然“君形者”远没有典型论影响大。“君形者”表明，形是事物的现象，神是事物的本质特征。典型论表明，艺术通过个别性揭示普遍规律。为什么在中国古代艺术批评中没有出现典型论，而在西方古代艺术批评中没有出现形神论呢？这与它们各自的文化土壤有关。古希腊的艺术本质观是模仿现实，进一步思考的问题是怎样模仿。亚里士多德的《诗学》总结了古希腊悲剧的创作经验，亚里士多德认为，悲剧人物和情节虽然模仿和描绘个别现象，但是在假定的前提或条件下可能发生某种结果(可然律)，或者在已定的前提或条件下必然发生某种结果(必然律)，从而形成典型论。中国古代的艺术本质论是表现情感，进一步思考的问题是怎样表现。结论是在表现中应该“神制形从”。《淮南子》的形神论不是直接针对艺术而言的，它是在阐发道家养生的理论，然后把“形”与“神”这一对概念与艺术创作联系起来，从而形成形神论。

《淮南子》强调艺术是真实的、自然的感情的流露。《淮南子·齐俗训》写道,“且喜怒哀乐,有感而自然者也”。感情的外露,“皆愤于中而形于外者也”,如同“水之下流,烟之上寻”,无需借助外力。而“强哭者”虽然呼天抢地却不令人感到悲哀,“强亲者”虽然笑容可掬却不令人感到融洽。真实感人的是,“情发于中而声应于外”。

在艺术创作中,对“君形者”的要求是统一的,但是,“君形者”的表现可以千姿百态,艺术中的美是丰富多彩的。《淮南子·修务训》写道,“秦、楚、燕、魏之歌也,异转(音调不同)而皆乐;九夷八狄之哭也,殊声而皆悲”。因为现实中的美是多种多样的,“西施、毛嫱,状貌不同,世称其好美钧也”。“佳人不同体,美人不同面,而皆说(悦)于目。”(《淮南子·说林训》)

与“君形者”有关,《淮南子》阐述了艺术创作中的天才和技能的关系问题,它的总的倾向是高度重视天才,同时又不菲薄技能的重要性。《淮南子·齐俗训》写道,艺术创作需要有技能,这就是规矩准绳,“今夫为平者准也,为直者绳也”。掌握了准绳,就可以达到平直,这是一般人经过努力都可以学会的。然而,艺术创作不仅仅是要掌握准绳,它要的是“不在于绳准之中可以平直者”,既超越准绳又符合准绳的要求,这是一种高度自由的、从心所欲不逾矩的精神状态。这是“不传之道”,“父不能以教子”,“兄不能以喻弟”。这是“不共之术”,是一种不可习得的、包含艺术家独特体验的天赋特征,“知不能论,辩不能解”。

不过,天赋要建立在刻苦训练的基础上。《淮南子·修务训》谈到,盲人乐师“目不能别昼夜,分白黑”,“然而搏琴抚弦”,“不失一弦”。“何则?服习积贯之所致。”盲人善于弹琴,是长期练习的结果。只有认真训练,才能掌握高度的艺术技能。“夫无规矩,虽奚仲不能以定方圆;无准绳,虽鲁班不能以定曲直。”任何高明的艺术家都不能脱离一定的规矩和准绳。

三、“师旷之耳”

如果“君形者”是《淮南子》对艺术创作提出的要求,那么,“师旷之耳”则是对艺术知觉提出的要求。《淮南子》看到艺术知觉主体的差异对知觉效果的影响,指出艺术知觉主体加强艺术修养的重要性。《淮南子·泰伯训》写道:

> 三代之法不亡而世不治者,无三代之智也。六律具存而莫能听者,无师旷之耳也。故法虽在必待圣而后治,律虽具必待耳后听。

师旷名旷，晋国著名音乐家，当时地位最高的音乐家名字前常冠以“师”字。他生而无目，所以自称盲臣。《孟子·离娄上》把师旷之聪（听力）与离娄之明、公输子之巧、尧舜之道相提并论。《淮南子》用“师旷之耳”说明艺术知觉者的主体条件，没有“师旷之耳”，即没有艺术修养，再美妙的艺术也起不了作用。两千多年来，对艺术修养的各种比拟性说法，没有比“师旷之耳”更为形象的。并且，《淮南子》还把“师旷之耳”与其他听力作了耐人寻味的比较，显示出对艺术欣赏理解的深刻性。

“师旷之耳”是艺术之耳，审美之耳。与“师旷之耳”并存的，还有鸟兽之耳和“鄙人之耳”。有些动物的听力比人还灵敏，但是，动物不具有审美能力，动物之耳不能成为审美之耳。《淮南子·齐俗训》写道，“《咸池》、《承云》、《九韶》、《六茎》，人之所乐也，鸟兽闻之而惊”。人所喜爱的音乐，鸟兽听了惊恐万分。“鄙人”指缺乏音乐修养的人。《淮南子·说林训》写道，“徵羽之操，不入鄙人之耳”。“鄙人”欣赏不了高雅的“徵羽之操”。《淮南子·人间训》写道，“夫歌《采菱》，发《阳阿》，鄙人听之，不若此《延路》、《阳局》。非歌者拙也，听者异也”。《采菱》、《阳阿》是至美的乐曲，“鄙人”听了，认为不如《延路》、《阳局》可以相互唱和。这是一种曲高和寡的现象。不过，“鄙人之耳”完全不同于鸟兽之耳，人天生具有审美的潜能，经过后天的训练，“鄙人之耳”能够成为“师旷之耳”。在穷乡僻壤，鄙人敲打盆瓶，“相和而歌，自以为乐”，如果尝试为他们击鼓撞钟，他们就会觉得钟鼓声更动听，从而不断提高音乐欣赏水平。这说明了艺术教育的重要性。

《淮南子》不仅论述了“师旷之耳”和“鄙人之耳”对艺术知觉的影响，而且注意到，知觉者的主观情绪能够干扰对艺术的正确知觉，甚至带来完全相反的效果。

> 心有忧者……琴瑟鸣竽弗能乐也。（《淮南子·诠言训》）
>
> 夫载哀者闻歌声而泣，载乐者见哭者而笑。哀可乐者，笑可哀者，载使然也，是故贵虚。（《淮南子·齐俗训》）

内心本来悲哀的知觉者听到歌声反而哭泣，内心本来快乐的知觉者听到哭泣反而欢笑，这是内心已有的感情决定的（“载使然也”）。因此，知觉者在欣赏艺术时，要做到内心虚空，不受哀乐的感情干扰。这涉及复杂的艺术知觉心理学问题。

知觉者在欣赏艺术时，未必能够做到内心虚空。因为现代艺术知觉心理学的研究表明，艺术作品的内容不能像从一个水罐倒进另一个水罐的水一样，从作品转移到知觉者的头脑中。知觉者应该对艺术作

品进行再现和再造，这种再现和再造的最终结果取决于知觉者智力的、心灵的、精神的活动。虽然艺术作品的结构标明一种途径，但是，知觉者不是同作者的路线，不是不爽毫厘地、而是按照自己的路线、最重要的是带着某些其他结果重新经历这条途径。《淮南子》批评了"哀可乐者，笑可哀者"的现象，其意义在于，尽管知觉者可能非常不同地、独特地知觉艺术作品，然而艺术作品的客观结构为知觉者理解的主观性规定了极限，知觉者的情感和想象必须在艺术作品给定的框架内活动和调整。超越了这种框架，"闻歌声而泣，见哭者而笑"，就是一种错误的艺术知觉。

此外，《淮南子》还以天人合一、天人相通的思想解释音乐的起源。《淮南子・天文训》写道，人的"孔窍肢体皆通于天。天有九重，人亦有九窍；天有四时以制十二月，人亦有四肢以使十二节；天有十二月以制三百六十日，人亦有十二肢以使三百六十节(关节)"。《淮南子・精神训》写道，人的"头之圆也像天，足之方也像地。天有四时、五行、九解、三百六十六日，人亦有四肢、五藏、九窍、三百六十六节。天有风雨寒暑，人亦有取与喜怒，故胆为云，肺为气，肝为风，肾为雨，脾为雷，以与天地相参也，而心为之主。是故耳目者，日月也；血气者，风雨也"。古希腊也有"人是小宇宙，模仿大宇宙"的说法，但是把人的各种器官与宇宙的各种现象作了如此详细和巧妙的比拟，还是第一次。

《淮南子》把天人相通的思想运用到音乐起源上，就得出"律历之数，天地之道也"(《淮南子・天文训》)的结论。具体的对应关系表现为，五音配五行，八音(乐器)配四时，即琴瑟配春，竽笙配夏，白钟配秋，磬石配冬。[1]十二律配十二月，音律之数与一年的天数相同，"一律而生五音，十二律而为六十音，因而六之，六六三十六，故三百六十音以当一岁之日"(《淮南子・天文训》)。

《淮南子》以"礼乐未始有常"的概念表明了艺术的历史进化观；以"君形者"的概念说明艺术创作中神似的重要性，艺术家要成为"情之至者"才能达到"君形者"的效果；以"师旷之耳"的概念提出了对艺术知觉者的要求。《淮南子》还以"天人合一"的思想解释了艺术的起源，大大拓宽了中国古代艺术批评的研究领域。

第二节 《论衡》的艺术批评思想

《论衡》是东汉哲学家王充(27—约97)的著作。王充是会稽上虞

---

① 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社2005年版，第284页。

(今浙江绍兴)人,家庭"以农桑为业","以贾贩为事",并非名门望族,而是所谓"孤门细族"。在东汉时代,博学多识成为一种备受推崇的品格①,王充被称为东汉最有代表性的学者,他在《论衡·自纪》中说自己少时"所读文书,亦日博多",成年以后更是"淫读古文,甘闻异言"。由于重视经验与知识,王充反对当时甚为流行的谶纬之学。汉光武帝刘秀建立东汉王朝后,即"公布图谶于天下"。谶是一种隐语或宗教预言,假托神仙圣人,预决吉凶,告人政事。纬是相对"经"而言的,以宗教迷信观点解释儒家经典。两者合称谶纬之学。

王充的艺术批评思想主要体现在"疾虚妄"和"为世用"两个命题上,这两个命题同时表明了王充艺术批评思想的积极方面和局限性。

一、"疾虚妄"

《论衡·佚文》篇写道:

> 《诗》三百,一言以蔽之,曰:"思无邪。"《论衡》篇以十数,亦一言也,曰:"疾虚妄。"

"虚妄"指汉代儒生的"浮妄虚伪"、"空言虚语",以及主观臆造的东西。"疾虚妄"是当时思想界强烈反对谶纬之学和神秘迷信的一种倾向,持这种倾向的代表人物还有《说文解字》的作者许慎,《两都赋》的作者班固,浑天仪和地动仪的制作者张衡,"默而好深湛之思"的扬雄,融会古今、博通六经的郑玄。他们"在注释经典的形式中强调的不是神秘体验也不是任意想象,不是对圣贤哲理的敬虔心情也不是对微言大义的钩玄索隐,而是历史、事物以及语言文字的确定性知识,是对经典的学术性诠释"②。

"疾虚妄"的思想运用到艺术领域中,强调艺术作品要真实,艺术标准是"求实诚"。"所谓'实诚',一方面是指作品所记之事要真实可靠,要如实反映现实生活中的'实事'。另一方面是指作品中包含的道理必须是真理,要正确地反映客观世界的规律,从而有助于人们分清真伪,明辨是非。简单来说,'实诚',就是'事'要实,'理'要真。"③这样,王充所说的"真"有两种涵义:一是艺术所反映的客观生活的真实,这时的"真"王充有时用"事实"之"实"来表示;二是人们认识的真实性,这时的

① 葛兆光:《中国思想史》第1卷,复旦大学出版社,第310页。
② 同上书,第309—310页。
③ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1987年版,第172页。

"真"王充有时用"是非"之"是"来表示。

与"虚妄"截然对立，王充提出"真美"的概念，他的"疾虚妄"锋芒所指正是"虚妄之言胜真美"的现实流弊。他所说的美既指艺术形式的美，又指艺术内容的美。在《论衡》里，美、善常常互用、连用，如"美善不空"(《论衡·佚文》篇)，"采善不逾其美"(《论衡·感类》篇)。下面是《论衡》对绘画中的虚妄的两则批评：

> 图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云则年增矣，千岁不死。此虚图也。世有虚语，亦有虚图。(《论衡·无形》篇)
>
> 图画之工，图雷之状，累累如连鼓之形；又图一人，若力士之容，谓之雷公，使之左手引连鼓，谓之雷公，使之左手引连鼓，右手推椎，若击之状。其意以为，雷声隆隆者，连鼓相扣击之意(音)也；其魄然若敝裂者，椎所击之声也；其杀人也，引连鼓相椎，并击之矣。……虚妄之象也。(《论衡·雷虚》篇)

在汉代，活着希冀长生不老、死后又期盼成仙的想法很普遍。王充从唯物主义出发，认为人死了没有灵魂，他也反对厚葬。上面第一则引文中的"虚图"就是对汉代成仙想法的反映，是这种想法的图解，王充批评这种绘画，有反迷信的积极意义。现在从大连营城子汉墓的祭祀图中可以看到浑身长毛而有翼的仙人形象，与王充说的一样。上面第二则引文中的雷公形象和"图雷之状"人们从山东武氏汉画像石中可以见到。①

王充的相关论述符合后来成为一种独立的和专业化活动的艺术批评的主要特点。艺术批评所注意的直接对象是个别的、现实存在的艺术作品，是批评家同时代的艺术作品，艺术批评偏重于评价，往往具有主观的、论战的色彩。

王充的相关论述正是对个别的、现实存在的艺术作品的批评；侧重于现代时，而不是过去时，是对批评家同时代的艺术作品的批评；偏重于评价，旨在确定艺术作品的艺术价值；具有强烈的、论辩的、情感的色彩，他曾借用孟子的话说："予岂好辩哉？予不得已！"

我们充分肯定王充对确立和发展我国艺术批评的重要贡献，但是，这并不意味着我们认同王充的艺术批评中的所有观点。在上述第二则批评中，王充明显地混淆了艺术真实和生活真实、神话和虚妄的界限，把艺术虚构的"虚"和虚妄的"虚"混为一谈。画家所画的雷公的形象，属于神话创作。神话创作只要符合自身的逻辑，它在艺术

① 参见葛路：《中国画论史》，北京大学出版社2009年版，第17—19页。

上就是符合真实的，而根本不是什么“虚妄”。王充对神话艺术创作的批评表明他对艺术虚构缺乏了解，完全用生活真实来衡量艺术虚构。

《论衡·对作》篇说，“《淮南子》言共工与颛顼争为天子，不胜，怒而触不周之山，使天柱折，地维绝；尧时十日并出，羿上射九日”，这些都是“浮妄虚伪”。为什么呢？王充在《论衡·感虚》篇中对羿射九日的“虚妄”作出解释：“夫人之射也，不过百步，矢力尽矣”，而天和人的距离有十万八千里，羿向上射日，怎能射到呢？即使尧的时代天地相近，羿可以射到太阳，他也是不能够伤害太阳的，因为太阳是一团火，无法被射杀的。王充的这种解释说明他不懂得艺术创作的基本特征。

《论衡》不仅在艺术创作上“疾虚妄”，而且在对艺术功能的理解上“疾虚妄”。《论衡·感虚》篇对《韩非子·十过》所载的关于音乐功能的传说予以批驳：“师旷《清角》之曲，一奏之有云从西北起，再奏之大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆（笔者注：“俎豆”是盛食品的器具），堕廊瓦，坐者散走，平公（笔者注：晋平公）恐惧，伏于廊室，晋国大旱，赤地三年，平公癃病（笔者注：衰弱多病）。”这完全是“虚言”，因为“天之动行也，施气也”。风雨是气的运动，与师旷奏乐没有关系。

王充反对以神秘的传说夸大艺术的功能，这是正确的。然而，就在这段文字中，王充又混淆了人耳与鸟兽的耳朵的区别，认为动物也能够欣赏音乐。他说：“传书言瓠巴鼓瑟，渊鱼出听；师旷鼓琴，六马仰秣。或言师旷鼓《清角》，一奏之有玄鹤二八自南方来，集于廊门之危；再奏之而列；三奏之延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声，声吁于天。平公大悦，坐者皆喜。……此虽奇怪，然尚可信。何则？鸟兽好悲声，耳与人耳同也。禽兽见人之食亦欲食之，闻人之乐何为不乐？”上一节中讲到，《淮南子》认为，瓠巴鼓瑟，沉鱼出听，伯牙弹琴，马不吃饲料，抬起头来听。但是，禽兽仅仅知声，而不知音。禽兽的听觉仅仅在生理上和人的听觉相类似，禽兽之耳不能成为审美器官，禽兽没有审美能力。《淮南子》正确地把人耳和禽兽之耳区分开来。王充比《淮南子》倒退了一步，错误地认为禽兽也有审美能力。

二、“为世用”

如果“疾虚妄”是求真，那么，“为世用”是求用。王充的哲学是一种实用理性精神。从哲学上讲，王充的“为世用”表明，“认识的目的在于实践，在于应用。所以，只是弄清了事实，明辨了是非，还不算真正的通博之人。真正的通博要归于‘能用’。止于知而不能用，这种人不过是

‘鹦鹉能言之类’”①。《论衡·超奇》篇举例说明什么是“为世用”：“入山见木，长短无所不知；入野见草，大小无所不识。然而不能伐木以作室屋，采草以和方药，此知草木所不能用也。……凡贵通者，贵其能用之也。”一个人到了山上和郊外，能够知道各种树木和野草的名字，但是不会伐木盖屋，也不会采草和药，那么，他就仅限于知而不能用。

“为世用”运用到艺术上，就要求艺术具有社会功能，这继承了儒家“尚用”的艺术功能观。这种功能是什么呢？一是教育功能。按照《论衡·佚文》篇的说法，就是“劝善惩恶”，同时要“颂圣”，为统治者歌功颂德，这在《论衡》的《宣汉》篇、《须颂》篇中明显地表现出来。这是典型的儒家艺术功能观。二是认识功能，艺术要使人懂得事理。对于艺术的这种功能，先秦理论家也谈到过，王充强调得更充分些。因为先秦理论家对艺术更多地强调的是“善”，而王充在“疾虚妄”的思想指导下，对艺术更多地强调的是“真”。王充的这种倾向反映在艺术功能上，自然会重视艺术的认识功能。

为了发挥艺术的功能，王充反对“尊古卑今”，反对“珍古而不贵今”，主张艺术反映现实生活。

> 画工好画上代之人。秦、汉之士，功行谲奇，不肯图。（不肯图）今世之士者，尊古卑今也。（《论衡·齐世》篇）

由于儒家思想在汉代地位的提高，致使很多绘画描绘尧、舜、周文王、周武王、周公和忠臣义士、孝子节女，这种风气在东汉时代很盛。王充反对这种风气，明确提出要颂扬当代以及相距很近的秦代的优秀人物，为他们作画。

我们肯定王充关于艺术反映现实生活的主张，然而王充又片面地认为人物绘画不如人物传记那样能够起到劝善惩恶的作用，没有认识到艺术的“为世用”的特殊性。

> 人好观图画者，图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载灿然，岂徒墙壁之画哉！（《论衡·别通》篇）

这段话说，画面上的古代人物，只见形象，不见言行，所以不能起到教育作用。竹帛所记载的他们的言行，在劝善惩恶方面，要远远胜过墙

① 陈炎主编：《中国审美文化史·先秦秦汉魏晋南北朝卷》，山东画报出版社 2007 年版，第 317 页。

壁上悬挂的绘画。王充的这种观点不免片面，说明他对艺术的作用不够了解，他的观点与先秦一些理论家相比有所后退。唐代的张彦远在《历代名画记》中嘲笑王充的这种观点与“以食与耳，对牛鼓簧”没有什么区别。

然而王充的这段论述涉及艺术批评中一个极其重要的问题：词语和图像的关系问题。王充在中国艺术批评史中再一次提出了这个问题，并且对它作出明确的回答。希腊罗马艺术批评曾经讨论过这个问题，结论是词语比图像重要。王充的观点与此相似。然而，中世纪圣像崇拜者在新的文化条件下重新思考了这个问题，他们的基本结论是：图像高于词语。原因在于图像的直观的、形象的特征。图像阐释不同于词语阐释。图像可以弥补词语的不足和局限。与词语和图像的关系相关联的还有另一个问题：审美感官中听觉和视觉的关系。圣像崇拜者认为图像形象比词语形象深刻得多，因此，适合知觉图像的视觉也就比适合知觉词语的听觉重要得多，他们坚持视觉在各种审美感官中的主导地位。魏晋南北朝时，中国艺术批评也重新思考了词语和图像的关系，把两者相提并论。陆机说：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。”陆机把绘画同《诗经》的雅颂并列，认为绘画可以赞美伟大的事业，使它们流芳百世。在中国艺术批评史上，陆机第一次把绘画的作用提到如此崇高的地位。这表明魏晋南北朝时期对艺术的特性和功能有了更深入的理解。

王充的“疾虚妄”强调了艺术的真，“为世用”强调了艺术的善，与此同时，他又提出了“真美”的概念。所以，王充主张艺术是真、善、美的统一。儒家所理解的应当同美统一的真是伦理学上的真，“主要还是从伦理道德的角度来看的，指的是道德情感的真诚”，而王充所说的真是认识论上的真，指艺术所表现的人物事件应该符合客观事实。“到了王充，美与真的统一，才成了一个尖锐的问题而被提了出来。”①

此外，王充主张艺术创作要有独创性，表现艺术家的个性，艺术风格和艺术趣味应当多元化，反对千人一面。

> 百夫之子，不同父母，殊类而生，不必相似，各以所禀，各为佳好。……美色不同面，皆佳于目；悲音不共声，皆快于耳。（《论衡·自纪》篇）

王充肯定了艺术美的多样性。他在《论衡·生死》篇中还讨论了形神论

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社1984年版，第538—539页。

问题,“形”指人的肉体,“神”指人的精神。他说:“火灭光消而烛在,人死精亡而形存,谓人死有知,是谓火灭而复有光也。”这为魏晋南北朝以后的“形神”讨论提供了宝贵的思想资料。①

第三节　东汉书论中的艺术批评思想

东汉的书法理论是中国书论的源头。虽然当时的书论尚属草创阶段,然而其中也包含着若干重要的艺术批评思想。很多学者认为中国书法的自觉期在魏晋之交,与文学走向自觉同步。不过有学者指出,书法的审美自觉始于东汉末期,其标志是草书的成熟和专门书论著述的出现。“东汉时期,书法摆脱了它的实用功能,成为一种以审美价值为主的艺术。”②

东汉书论中的艺术批评思想主要体现在许慎的《说文解字》、崔瑗的《草书势》、赵壹的《非草书》,以及蔡邕的《篆势》、《笔论》和《九势》(后两篇文章有人怀疑是伪托,但其基本思想与蔡邕一致)中。许慎(约85—147)是东汉著名的经学家和文字学家,他的《说文解字》探究了汉字的起源,分析了汉字的字形,对后世影响很大。崔瑗(78—143)是东汉著名书法家,尤善草书,对后代的草书发展产生重要影响。他的《草书势》是中国最早专门论述书法艺术的文章。赵壹生卒年份不详,东汉灵帝光和元年(178)曾入京为官。《后汉书》本传上说他:“身长九尺,美须豪眉,望之甚伟,而恃才倨傲,为乡党所摈。”他的《非草书》在对草书的责难中涉及一些艺术批评问题。蔡邕(133—192)是汉代书法的集大成者。他博通经史,又善辞赋、精音乐、工篆隶。他的思想以儒家为本,也受到老庄的熏陶。

一、“书肇于自然”

“书肇于自然”是蔡邕在《九势》中提出的观点,它从艺术模仿论出发,说明了汉字和书法象形的特征。尚象与尚意作为中国书论中的两根支柱,在东汉书论中都得到阐述(后者如崔瑗所说的书法作品仿佛能够“蓄怒怫郁”,对此本节不详论)。

许慎在《说文解字》中首先从文字的起源阐述了中国书法的象形意义。他采用了《周易》的观点,认为八卦“近取诸身,远取诸物”,起

① 参见王运熙、顾易生主编:《中国文学批评史·先秦两汉卷》,上海古籍出版社2007年版,第577页。

② 王镇远:《中国书法理论史》,上海古籍出版社2009年版,第11页。

源于对自然物象的模拟。而文字是在八卦符号的基础上形成的,“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之‘文’”。“文”指错杂成文,与“画”的意义相近①,“文”是“物象之本”。接着,许慎又从汉字的结构中,阐述书法的象形特点。他总结出造字六法:最基本的造字特点是“象形”,按照对象画出它的形,即“画成其物”。“指事”以象形为根据,“视而可识,察而见意”。“形声”以声为依据,但也包括以形记音。“会意”指以形表意。“转注”和“假借”根据象形字借用和引申其原意。总之,造字六法以象形为基础。

在肯定汉字的象形特征的基础上,许慎提出了“书者,如也”的著名论断,以最简洁的语言说明了艺术模仿论。《说文解字》的注释者段玉裁解释“书者,如也”时说:“谓如其事物之状也。……谓每一字皆如其物状。”这种观点在中国艺术批评史上影响很大。

在许慎之后,崔瑗提出过“法象”的观点,就是书法取法于物象。蔡邕继承了许慎和崔瑗的书论思想,强调书法的象形意义。他在《笔论》中写道:“为书之体,须入其形;若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若愁若喜,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水火,若云雾,若日月,纵横有可象者,方得谓之书矣。”

“书肇于自然”表明,书法是对自然物象的模仿。紧接着“书肇于自然”,蔡邕又说:“自然既立,阴阳生焉。阴阳既生,形势尽矣。”《周易·系辞上》说:“一阴一阳谓之道。”道是自然生生不息的运动规律。阴、阳这两个基本的对立面的矛盾运动,形成了事物发展的规律,组成了变化万千的世界,于是有了书法的形与势。阴、阳的矛盾运动是书法之势的哲学基础。与这种思想相一致,蔡邕在《笔赋》中提出一个很深刻、很精到的观点:“书乾坤之阴阳。”书法不仅模仿静止的自然,而且模仿自然的运动;不仅模仿自然外在的状貌,而且模仿自然内在的发展规律。这使人们想起亚里士多德的艺术模仿论,亚里士多德在《气象学》和《物理学》中说“艺术模仿自然”指的是艺术模仿大自然的创造过程。蔡邕所说的“书乾坤之阴阳”和亚里士多德的观点惊人地一致。

早于蔡邕的崔瑗在《草书势》提出了草书“势”的概念,这和蔡邕“书乾坤之阴阳”的观点是相通的。草书原本产生于秦末“军书交驰,羽檄纷飞”时删繁就简、迅疾书写的实用需要,但是经过发展,草书成为独立的艺术和审美对象。“势”是一种动态美,是一种生命意蕴的体现。崔瑗对草书的“势”作了生动的描绘:有的像蹲缩的鸟兽,“志在飞移”;有的像突然受惊的狡兔,“将奔未驰”;有的像“螣蛇(古书上所说的一种能飞的蛇)赴穴,头没尾垂”;有的“状似连珠,绝而不离”;有的“傍点邪附,

① 王镇远:《中国书法理论史》,上海古籍出版社2009年版,第6页。

似螳螂而抱枝”。由此可见，书法中的“势”就是“通过挥写的运笔和结体产生的运笔之势和结构之势，使已是静止的笔画、体式获得了俨若运动着的效果。正是这种效果，使分明是抽象的文字获得了俨有活气的生命意味，成了有生命的形象”①。

蔡邕继承了崔瑗的《草书势》的理论，对“势”作了进一步的论述。他在《九势》中说“势来不可止，势去不可遏”，表明了势作为生命运动是生动活泼、自由自在的。他所说的势包括形势和笔势，形势指由点画连结而成的字的形体之势，笔势指运笔所造成的点画与点画之间运动的气势。他在《篆势》中描绘了书法之势：“扬波振激，鹰跱鸟震，延颈协翼，势欲凌云。或轻举内投，微本浓末，若绝若连，似露缘丝，凝垂下端。”优秀的书法符合各种规则，但又不流露一点人工痕迹，一切与自然相吻合。

“书肇于自然”是尚象，“书乾坤之阴阳”是重势。这两者相互联系，后者是前者的延伸。

二、“欲书先散怀抱”

“欲书先散怀抱”是蔡邕在《笔论》中提出的，他把它作为书法创作的必要条件：

> 书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书也；若迫于事，虽山中兔毫不能佳也。

蔡邕充分认识到艺术创作是一种自由的活动，艺术活动的精髓是自由。这是很深刻的认识。“散”就是自由，不为他人他物所役，艺术家心情散淡，没有功利考虑，任凭情感驱遣，从而创作出风神萧散的作品。

与“书者，散也”相一致，东汉草书大家张芝说过“匆匆不暇草书”的话。草书本来产生于军务繁忙、时间紧迫、匆匆而书的需要，现在张芝反其道而行之，提出“匆匆不暇草书”，可见，草书已经摆脱了它的实用功能，成为一种有独立价值的艺术。只有闲暇了，“先散怀抱”，不迫于事，才能进入草书艺术的创作。赵壹也称赞当时的书法家杜度和崔瑗的作书为“博学余暇，游手于斯”。张芝和赵壹的说法令人感兴趣的地方是，他们在中国艺术批评史上第一次把艺术创作和“闲暇”的概念联系起来。亚里士多德在《形而上学》中论述了闲暇与艺术和审美创造的关系，他指出闲暇“是哲学、艺术和科学诞生的基本条件之一”。在人们有了闲暇的地方，不以满足必需为目的的艺术才产生出来。

---

① 陈方既：《中国书法美学思想史》，人民美术出版社、河南美术出版社 2009 年版，第 44 页。

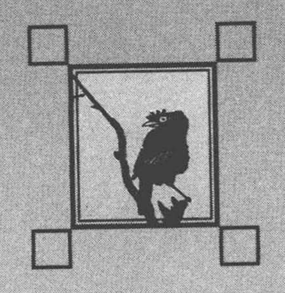
艺术是自由的活动，它遵循各种规则，但是艺术的规则不以概念为基础，因此，这些规则是不确定的。艺术家最重要的特点之一是没有确定的规则可循而要创作出独特的作品。就像崔瑗在《草书势》中所说的"纤微要妙，临时从宜"。赵壹也认识到艺术活动的这种特点，要求艺术家从自己的禀赋出发进行创新，而不可一味仿效别人。他在《非草书》中写道：

> 凡人各殊气血，异筋骨。心有疏密，手有巧拙。书之好丑，在心与手，可强为哉？若人颜有美丑，岂可学有相若耶？昔西施心疹，捧胸而颦，众愚效之，只增其丑；赵女善舞，行步媚蛊，学者弗获，失节匍匐。

各人有天资、性情的差异，不可无视自己的个性而强学别人的艺术风格。赵飞燕善舞，步姿妩媚，但是，别人不顾自身的条件而模仿她，就会适得其反，落得东施效颦、徒增其丑的结果。

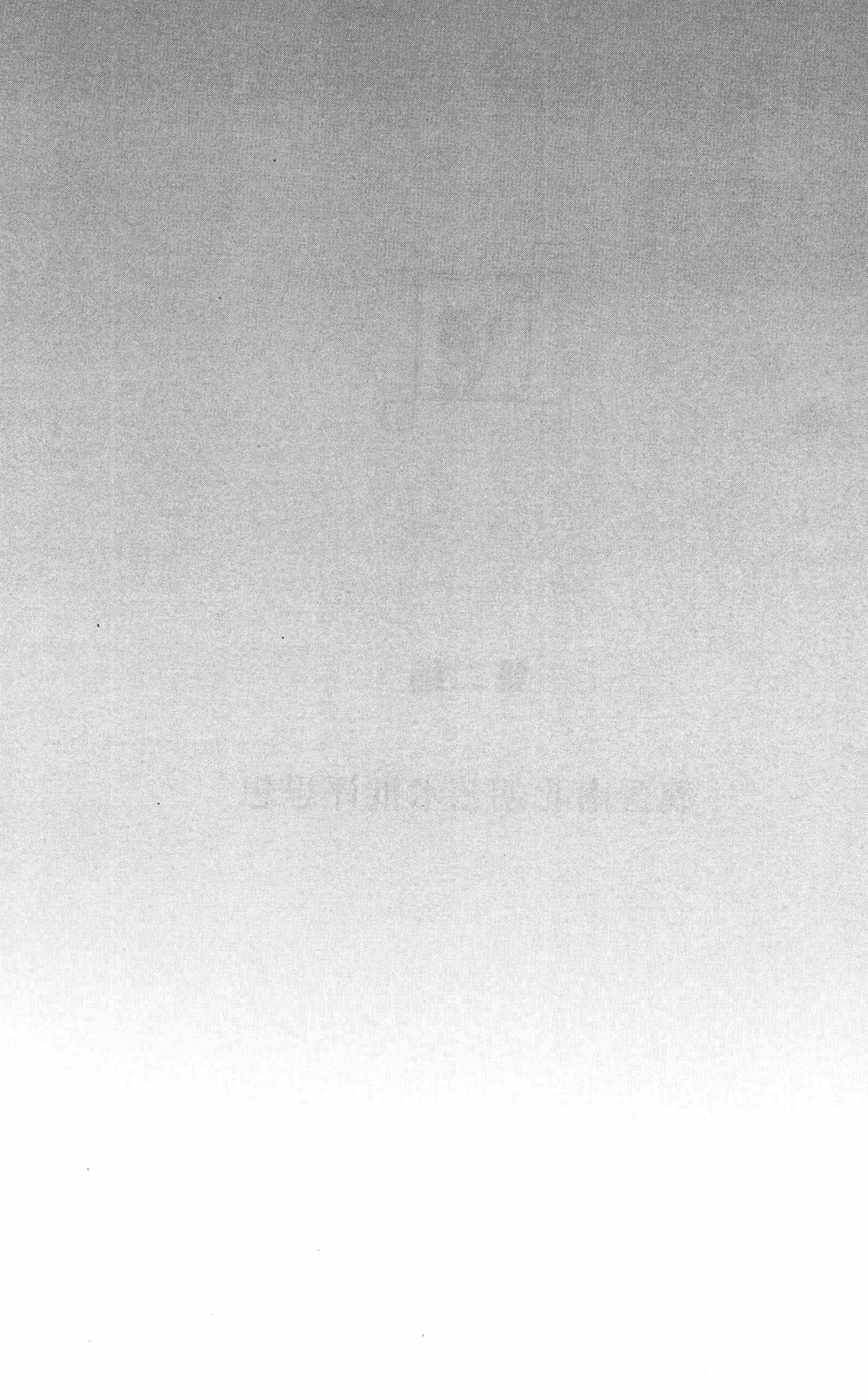
关于艺术功能问题，东汉书论中也有涉及，总的倾向是贬低艺术的作用。赵壹用儒家立德、立功的标准来衡量书法，得出书法是"艺之细者"的结论。蔡邕也认为书画"才之小者"，"匡国理事，未有其能"。

可以用八个字来概括东汉书论中的艺术批评思想："书者，如也"，"书者，散也"。东汉的书论为魏晋南北朝书论的繁荣打下了基础。



第二编

魏晋南北朝艺术批评思想



第七章 魏晋南北朝艺术批评思想的社会文化背景

魏晋南北朝从曹丕于220年称帝(魏文帝)开始,到589年隋灭陈为止,前后近400年。中间经历魏、西晋、东晋和南北朝。南朝包括宋、齐、梁、陈,北朝包括北魏、东魏、北齐、西魏、北周,南北分裂对峙。魏晋南北朝长期分裂,战乱频仍,先后共建立过35个政权,共发生极大规模的战争500余次,人民遭受了空前的浩劫。“千里无人烟”,“白骨蔽平原”,“自天地开辟,书籍所载,大乱之极,未有若兹者也”。

然而,魏晋南北朝的艺术又极其繁荣,宗白华有一段论述常为人援引:“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代,然而却是精神史上极自由、极解放,最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”①魏晋南北朝的艺术家和艺术理论家主要是士族文人,又称士大夫。魏晋南北朝形成了士族制度,与寒门地主相比,士族地主(又称门阀、世族地主,称世族地主因其世袭为官,称士族地主因其掌控文化)享有免除赋税、荫庇亲属、招揽门生、享受赐田等特权。士族文人的生活方式以及隐于其后的生活品位、生活态度、价值取向和行为方式对他们的艺术批评思想产生了直接的影响。

第一节 会心林水

魏晋南北朝士族文人热爱自然,“会心林水”,与士族制度共生的庄园经济为士族文人的这种爱好提供了物质条件。

魏晋南北朝形成的士族制度萌芽于西汉末年,当时土地兼并严重,形成了集官僚、富商和地主为一身的豪强势力。东汉末年,各地豪强地主为了自保,纷纷构筑坞、堡,招募流民,出现了从事生产和防卫的庄园,自给自足的庄园经济迅速发展。统治阶级依靠豪强地主巩固政权,

① 《宗白华全集》第2卷,安徽教育出版社1994年版,第269页。

同时颁布各项法令，从制度上维持豪强地主在政治、经济、文化等方面的特权，使士族地主与寒门地主迥然有别，所谓“上品无寒门，下品无势族”，士族制度得以形成。

东晋是士族制度的鼎盛时期。317年东晋建都建康（今南京），汉族的统治政权偏安江左，北方的门阀世族也被迫南渡。东晋政权就是司马氏皇权与南渡的、以王、庾、桓、谢诸大姓为代表的北方士族和江南吴姓士族的联合统治。由于门阀世族的南渡，人口大规模流动，黄河流域的汉族向长江三角洲地区迁移。南渡以后，门阀世族在南方获得了比在北方更为优裕的发展庄园经济的条件，并为南方更为清丽的自然风景所吸引。由于社会动荡，加上统治阶级内部也经常互相倾轧，很多人抱着浓厚的“出世”思想。“这时候佛教刚传到中国不久，就盛行起来，士大夫阶层整天地清谈佛老，把这看作一件风雅事。他们认为尘世是腐浊，‘出世’才是‘清高’。出世的途径有两条：一是清谈佛老，另一条是‘纵情山水’（这多少也还是受到佛老两家的影响，佛老都讲清静无为，名山都由他们占住）。”①庄园经济为士大夫阶层纵情山水提供了合适的环境。

士族庄园与汉代私人园林的区别在于它把经济生活和隐逸文化结合起来。知名的士大夫如以嵇康、阮籍为代表的“竹林七贤”等人为了逃避政治斗争，不仅“率而相携”在外游览，而且家中也有园林。庄园大多“桃李茂密，桐竹成荫”，“华楼迴榭，颇有临眺之美”。嵇康“家有盛柳树，乃激水以圜之，夏天甚清凉，恒居其下傲戏”。庄园有小有大，谢灵运的庄园就很大，“左江右湖”，“面山背阜”。庄园无论大小，都有一些共同的特征，那就是追求自然、融入自然。其表现为，不再突出楼阁堂室，也较少堆土造山，而是利用山石林木与泉流池沼来创造出自然情趣；将园中之景与外景结合起来，园内与园外的景色融为一体，人在园中，神游天际；园林中树木繁茂，尤其以松树、柏树和竹林为多，它们不仅可供人欣赏，而且因其挺拔苍劲被作为士族人格的寄托。嵇康、山涛喜欢在竹林中聚会游玩，才被称为“竹林七贤”。②

徜徉山水成为魏晋名士的一种时尚。南朝宋代刘义庆编的《世说新语》说：“过江诸人，每至美日，辄相邀新亭，藉卉饮宴。”南渡的文人雅士每逢良辰佳日，就相互邀约，聚会新亭（又称中兴亭，靠近江边），在优美的自然山水之间饮酒赋诗，欣赏风景。东晋大书法家王羲之脍炙人口的散文《兰亭集序》就记述了这种活动。公元353年农历三月三日，

---

① 《朱光潜全集》第10卷，安徽教育出版社1993年版，第229—230页。
② 参见朱大渭等：《魏晋南北朝社会生活史》，中国社会科学出版社1998年版，第170—173页。

他和孙统、孙绰、谢安、支遁等 41 人，宴集于会稽山阴的兰亭。与会者诗兴大发，当场作了许多诗，王羲之为这些诗作了序，描绘了宴集的盛况。《兰亭集序》写道：

> 群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹；又有清流激湍，映带左右。引以为流觞曲水，列坐其次，虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅。仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。

把盛酒的杯子放在流水的上游，任其漂流而下，酒杯停在谁的面前，谁就取而饮之。这就是"引以为流觞曲水，列坐其次"。"仰观宇宙之大，俯察品类之盛"，"游目骋怀"成为美学和艺术批评著作广为援引的名言。举目四顾，胸怀舒展。宴集参与者极尽视听之娱，感到极大的审美享受。王羲之在《兰亭》诗中说："群籁虽参差，适我无非新。"天下万物，五彩缤纷，杂然并存，似乎没有什么新鲜之处。然而，如果我们以"新鲜活泼自由自在的心灵领悟这世界"，那么，我们接触的一切就"显露出新的灵魂，新的生命"，这最能代表晋人"纯净的胸襟和深厚的感觉所启示的宇宙观"。晋人对自然有深切的体验，用孙绰的话来说，是"游览既周，体静心闲"，"凝想幽岩，朗咏长川"。"他们对自然有那一股新鲜发现时身人化境浓酣忘我的趣味"①。

晋宋人对自然的欣赏，《世说新语》有许多记载。

> 顾长康从会稽还，人问山川之美，顾云："千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。"（《世说新语·言语》）

寥寥数语，极尽状物写景之能事。宗白华指出，顾恺之的这段话是后代画家的山水画境的绝妙写照，顾恺之对自然美的发现中包含了中国伟大的山水画的意境。

> 王子敬云："从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀。"（《世说新语·言语》）

王子敬就是王羲之的儿子王献之。王羲之也曾经说过："从山阴道上行，如在镜中游！"这真是表里澄澈，晶莹空明的世界。"心情的朗澄，使

① 《宗白华全集》第 2 卷，安徽教育出版社 1994 年版，第 276 页。

山川影映在光明净体中！”①

自然山水不仅成为士族文人欣赏的对象，而且成为他们的慰藉和精神生活的一部分。因此，“可使食无肉，不可使居无竹”。《世说新语》记载：

> 王子猷尝暂寄人空宅住，便令种竹。或问：“暂住何烦尔？”王啸咏良久，直指竹曰：“何可一日无此君！”（《世说新语·任诞》）

王子猷就是王羲之的儿子、王献之的哥哥王徽之。他借住空宅，令人种竹，这是“把玩‘现在’，在刹那的现量的生活里求极量的丰富和充实，不为着将来或过去而放弃现在的价值的体味和创造”②。魏晋士族文人恬然清简，“入吾室者但有清风，对吾饮者唯当明月”是他们的超脱和潇洒的写照。

魏晋士族文人超脱，但未能忘情；他们潇洒，其根本原因在于一往情深。正是因为他们具有至情，所以他们悲哀和欢乐的感觉特别深沉。谈到魏晋人的深情，人们常常引用《世说新语》中“木犹如此，人何以堪”的说法：

> 桓公北征，经金城，见前为琅邪时种柳，皆已十围，慨然曰：“木犹如此，人何以堪！”攀枝执条，泫然流泪。（《世说新语·言语》）

桓公是晋代著名将军、一代枭雄桓温，他北征经过金城，看到他以前在琅邪为官时种下的棵棵柳树都长得很粗壮了（两只手的拇指和食指合拢在一起为一围），无限感慨：“树木的变化都如此之快，更何况人呢？”于是抚摸枝条，流下泪来。朱光潜称赞这段散文“寥寥数语，写尽人物俱非的伤感，多么简单而又隽永！”它有一种既直接而又飘渺摇曳的风致。

朱光潜称阮籍的《咏怀诗》是“中国最沉痛的诗”。他没有说明具体原因，我们认为原因在于《咏怀诗》中深情而忧愤的哀伤，充满了对生命的慨叹。“把受残酷政治迫害的痛楚哀伤曲折而强烈地抒发出来，大概从来没有人像阮籍写得这样深沉美丽。”③

在司马氏集团和曹魏王室斗争中，阮籍为远避祸害，明哲保身，或登临山水，或酣醉不醒。他的女儿很有才情，司马昭想让自己的儿子司

---

① 《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1994年版，第272页。
② 同上书，第281页。
③ 李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第106页。

马炎娶她为妻，阮籍心里不同意和司马昭联姻，但又不便明目张胆地抗拒，于是大醉六十天不起，使事情无法进行。他的五言《咏怀诗》82首，其中很多是写惧祸忧生的。第1首里写道："夜中不能寐，起坐弹鸣琴；薄帷鉴明月，清风吹我襟；孤鸿号外野，翔鸟鸣北林；徘徊将何见，忧思独伤心。"

《咏怀诗》和桓温抒发的感情之所以值得重视，因为它"虽然发自个体，却又依然是一种普泛的对人生、生死、离别等存在状态的哀伤感喟，其特征是充满了非概念语言所能表达的思辨和智慧。它总与对宇宙的流变、自然的道、人的本体存在的深刻感受和探询连在一起"①。阮籍的《咏怀诗》和桓温的慨叹都是对生命意蕴感受的深情抒发。

第二节 人物品藻

《世说新语》以生动精炼、简约玄澹的文笔，记载了魏晋时代士族文人对人物的品藻，即对人的风采、风姿和风韵的审美评价。

审美的人物品藻发生在魏晋时代不是偶然的。魏晋时代是人的觉醒的时代。在魏晋以前，思想上定于一尊，受儒教统治。魏晋时代对旧有的传统标准和价值规范表示怀疑和否定，人重新发现、思索、把握和追求自己的生命、生活、意义和命运。人自身的才情、风神、性貌、品格取代外在的功业、节操受到尊重。②魏晋时代的人物品藻对中国艺术批评产生了重要影响。一些艺术批评概念如"形神"、"气韵"、"风骨"、"骨法"等的形成，都和魏晋时代的人物品藻有关。魏晋南北朝的《画品》、《书品》的直接渊源也是人物品藻。

与魏晋人物品藻直接有联系的是汉代的人物品藻。所不同的是，汉代的人物品藻是政治学的人物品藻，而不是审美的人物品藻。汉代统治阶级在选拔人才做官时，要由地方上对候选人进行考察品议。主要方法是考察人的生理特点和心理特点，从而确定人才的类型。例如，根据精神的明暗、骨骼的强弱、仪表的衰正、气度的静躁、言谈的缓急等，确定人的性格、气质和长短优劣。

在品藻人物时，品藻人会给被品藻人一个品题。所谓品题，就是以生动形象、隽永凝练的语言说明一个人最本质的特点。例如，说一个人"清蔚简令"（清雅明朗，简淡美好），或者"温润恬和"（温存柔润，恬淡平和），或者"高爽迈出"（高尚爽直，旷迈洒脱）。这样的品题本身就具有

① 李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第351—352页。
② 同上书，第94—95页。

审美性质。品题对一个人的成名很重要。“一经品题，身价十倍，世俗流传，以为美谈。”看过《三国演义》的人，都知道世人对曹操有一个评价：“治世之能臣，乱世之奸雄。”这句话就是许劭给曹操的一个品题。曹操在未得势之前，为了提高自己的知名度，请当时的人物品藻专家许劭给自己一个品题。有了这个品题后，曹操的名声大振。

许劭系统地总结了人物品评的经验和理论，写成了《人物志》一书。《人物志》探讨的是和政治上用人相关的人物品藻问题，它从政治需要出发对人物个性才能进行评价。而稍后的《世说新语》则对人物才情风貌进行审美品评。魏晋之前对人的美的评价是伦理道德评价的一部分，从属于伦理道德评价。魏晋时代对人物的审美品藻开始从伦理道德评价中分化出来，在某种程度上具有独立的价值。魏晋时代对人的美的欣赏成为普遍的、自觉的社会风尚，这在中国审美意识发展史上具有划时代的意义。

下面我们看一下《世说新语》中人物品藻的一些实例。

> 嵇康身长七尺八寸，风姿特秀。见者叹曰：“萧萧肃肃，爽朗清举。”或云：“肃肃如松下风，高而徐引。”山公曰：“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，巍峨若玉山之将崩。”（《世说新语·容止》）

“容止”即人的容貌举止。嵇康字叔夜，他崇尚老庄，反对礼教，“非汤武而薄周礼”，“见礼俗之士，以白眼对之”，开罪了窃取魏国军政大权的司马氏集团，被司马懿的儿子司马昭所杀。他在洛阳临刑前，还索琴要弹奏一曲《广陵散》，并沉痛地说：“《广陵散》于今绝矣。”他的就义也是那样从容、美丽。这是历史上著名的悲剧事件。嵇康魁梧俊美，天质自然。古人常用“玉”、“璧”形容人的美貌，人就像玉那样细腻温润，光洁照人。山公（即山涛）说，嵇康为人刚烈，像孤松一样傲然独立，他喝醉酒时，则像玉山一样要崩塌。

“晋人的美的理想，很可以注意的，是显著的追慕着光明鲜洁，晶莹发亮的形象。”①魏晋时代对人的眼睛、手、肌肤等的欣赏都体现了这种特点。

> 裴令公目王安丰：“眼烂烂如岩下电。”（《世说新语·容止》）

这里的“目”就是“品题”的意思。王戎被封为安丰侯，所以又被称为王

① 《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1994年版，第272—273页。

安丰。他的目光清澈明亮，“视日不眩”。裴令公在给他的品题中把他光烂的目光比作闪电。

王右军见杜弘治，叹曰：“面如凝脂，眼如点漆，此神仙中人。”（《世说新语·容止》）

王羲之把“眼如点漆”的杜弘治称为“神仙中人”。

何晏是魏晋玄学的著名代表之一，他娶曹操的女儿金乡公主为妻。魏明帝怀疑他的脸白是搽了粉，于是酷暑时请他吃热汤面。何晏吃过后大汗淋漓，擦掉汗脸色更加鲜亮，“大汗出，以朱衣自拭，色转皎然”。可见他天生丽质，并没有搽粉。

人物品藻要形神结合，人外表的姿容、品貌、体态、举止和内在的才情、智慧、精神、心灵相结合。魏晋的人物品藻特别重视人的神韵。被称为“神仙中人”的杜弘治远不如卫玠美，他们的区别在于，杜弘治是“肤清”，而卫玠是“神清”。对人物神韵的赞赏，在《世说新语》中比比皆是。

海西时，诸公每朝，朝堂犹暗，唯会稽王来，轩轩如朝霞举。（《世说新语·容止》）

会稽王指晋简文帝，晋废帝当政时，他以会稽王的身份辅佐朝政。简文风姿美好，举止端详。海西公主持朝政的时候，大臣们很早上朝，朝堂还很昏暗，然而简文来到以后，如朝霞升起，朝堂顿时明亮。这种朝霞满堂的神韵和人格魅力虽然看不到，但是可以感觉到。

王羲之风骨清举，当时的人给他的品题是“飘如游云，矫若惊龙”。这个品题使人想起他的书法，他的书法字势雄逸，如浮云漂游，如龙跳天门。

魏晋人对外发现了自然美，对内发现了人情美，并且常常用自然美来形容人情美，赞叹人“濯濯如春月柳”，“朗朗如日月之入怀”。人物品藻以审美的语言，对人物的外貌和内心进行审美评价，这种评价与当时的一般美感和艺术中的精神是相通的。

第三节　谈玄析理

魏晋人物品藻是在玄谈中进行的，是玄谈的一部分。玄学是魏晋南北朝的哲学思潮，是关于玄远哲理的学问，因这派学者重点研究《老

子》、《庄子》和《周易》这三本并称"三玄"的书而得名。玄学家崇尚老庄哲学，贬斥注释儒家经典的烦琐经学。名士们高谈老庄，辨言析理，称为玄谈或清谈。

从儒家向老、庄的转向，在东汉时代已经开始。第六章中讲到，《淮南子》和《论衡》诱导了魏晋南北朝艺术批评偏离儒家传统，回归老、庄的新倾向。玄学的源头在东汉。清谈源自汉代品评人物的清议。汉高祖刘邦下过"求贤诏"，汉代许多皇帝也下过类似的诏书。汉代统治者在选拔人才做官时，注重"乡评里选"，即由地方上对候选人进行考察品议，"藻评人物，拔才举能"，这就是清议。之所以称为"清议"，意指社会恶习未被污染之地，尚有清白所在。到汉末时出现了"月旦评"的做法，"核论乡党人物，每月辄更其品题"，"一月便行褒贬"。"有名者入青云，无名者委沟壑。"清议成为操纵士人进退的一种手段，起着舆论监督的重要作用。在这种政治学的人物品藻中，士人之间也产生了"品评标榜，相扇成风"的恶习，即相互吹捧和标榜。然而，人物品藻在东汉末年同宦官势力的斗争中仍有积极意义，政府任用官吏常常要听取名士的品评。

按照余英时的说法，清议是东汉士大夫的一种"群体的自觉"。然而，随着"党锢之祸"的发生，清议远离了政治现实，逐步演变为清谈。清谈的内容从讥评时事、臧否人物转为抽象的哲理。魏晋政治黑暗、社会动荡，"名士少有全者"，清谈成为避世求生的方式，这是玄学盛行的社会原因。

清谈的方式犹如现在的辩论比赛，分主客两方。主方首先提出论题，阐述见解。客方随即进行辩驳，于是双方展开辩论，"共谈析理"。《世说新语》记载，"何晏为吏部尚书，有位望，时谈客盈座"。清谈结果可能互有胜负，也可以由第三方（犹如现在辩论比赛的评委）进行裁决。在清谈时名士们必定手持麈尾，可助谈兴。"麈"指鹿之大者，"群鹿随之，皆视麈所往，麈尾所转为准"。麈的尾巴可以做拂尘。有时辩论激烈，双方互相挥动麈尾，以致麈尾的毛都脱落下来。相习成俗，麈尾就成为名士的雅器。"'清谈'是魏晋玄学的一种重要的存在方式，而且是一种极富游戏意味和审美色彩的存在方式。因此，同汉末清议比较起来，原先那种名士相聚辩谈的形式似乎未变，但在具体对象、内容、方式、意义上，清谈已非同清议。"①

玄谈是对老庄哲学的探讨，通过相互驳难辨析形而上的道理。在玄谈中魏晋知识分子表现出活泼的思辨精神、缜密的逻辑思维能力和探求真理的热忱。有的人在玄谈中"自叙其意，作万余言"。玄谈不仅

① 仪平策：《中古审美文化通论》，山东人民出版社2007年版，第40页。

“理致甚微”，而且“辞条丰蔚”。《世说新语》常常用“才峰秀逸”、“才藻奇拔”来形容。宗白华慨叹当时没有一位文学天才把重要的玄谈辩难详细记录下来，否则中国就会有可以和柏拉图的对话集媲美的作品。

玄学思想在传统上分为正始（魏代齐王正始）、竹林、中朝三个阶段。正始名士有何晏、王弼；竹林名士有阮籍、嵇康、山涛、向秀、王戎、阮咸、刘伶；中朝名士有裴叔则、王夷甫、王安期、阮千里等。这些玄学名士中，不少人长得俊美，第二节中提到的肃肃如松下风的嵇康、眼烂烂如岩下电的王戎、天生丽质的何晏就是例证。王夷甫也是其中一员，《世说新语》记载：

> 王夷甫容貌整丽，妙于玄谈，恒捉白玉柄麈尾，与手并无分别。（《世说新语·容止》）

王夷甫纤细白皙的手和麈尾的玉柄难以区别。

英年早逝、只活了23岁的王弼（226—249）是玄学的主要代表人物和创始人之一。他的著作有《老子注》、《老子微指略例》、《周易注》、《周易略例》、《论语释疑》等。他的哲学思想主要表现在两个方面，第一是在关于有无的争论中“贵无”而反对“崇有”。“有”指世界存在的各种具体的事物和现象，“无”指这些事物和现象赖以存在的本源和本质。王弼认为，“天地万物，皆以无为本”。王弼要在万物后面寻找一种“万物之宗”，即统摄它们的精神本体，这就是“无”，是“道”，是万物之母。

“贵无说”运用到艺术批评中，那就是“故象而形者，非大象也；音而声者，非大音也”（《老子指略》）。“象而形者”、“音而声者”都是“有”，大象无形、大音无声才是“无”。艺术要追求“无”的境界。汤用彤解释说，优秀的艺术作品不能局限于“有”，不可囿于音，而要“即‘有’而超出‘有’，于‘音’而超出‘音’，方可得‘弦外之音’，‘言外之意’”①。

王弼哲学思想的第二个方面是在名教与自然的争论中，主张名教建立在自然的基础上。儒家重名教，以“仁义”标榜的名教在王弼的概念中是现实存在的“有”，不是“本”，而是“末”。道家重自然，王弼主张“道同自然”（《论语释疑》），因而自然是“无”，是“本”。王弼提出“崇本息末”，自然是名教的根本和依据，从而调和了儒家和老庄的学说。

王弼“天地任自然”的哲学思想在艺术批评中的作用，就是“提倡原生态和本色特征，遂规范了六朝自然、素朴、不事雕饰的审美理想和形态的形成”，“这种美学风貌完全来自并又完全接近于原生态自然”②。

① 汤用彤：《魏晋玄学和文学理论》，《中国哲学史研究》1980年第1期。
② 吴功正：《六朝美学史》，江苏美术出版社1994年版，第113页。

当时艺术作品有两种审美形态："初发芙蓉"和"雕缋满眼"。初发芙蓉显得自然可爱，而雕缋满眼如同铺锦列绣，未免过于造作。

玄谈浸润着魏晋人空灵的精神、幽深的哲学意味和宇宙的深情。魏晋玄学的最大作用是使魏晋人的精神得到空前绝后的大解放。魏晋人风神潇洒，他们的心灵潇散超脱，这是他们精神大解放的结果。和魏晋人这种优美自由的心灵最为契合的艺术是王羲之、王献之父子为代表的书法。魏晋人独特的书法是从魏晋人的风韵产生出来的。"行草艺术纯系一片神机，无法而有法，全在于下笔时点画自如，一点一拂皆有情趣，从头至尾，一气呵成，如天马行空，游行自在。"①洗尽尘滓的胸臆、乘云御风的情怀使魏晋人生机活泼、超然绝俗。他们不是"汉代经学的拘拘章注小儒。也不是后世理学的谦谦忠厚君主，而是风度翩翩、情理并茂的精神贵族"。②东晋时，清谈名士对佛学的兴趣大增，名僧也有清谈的本领，玄学和佛学合流。

---

① 《宗白华全集》第 2 卷，安徽教育出版社 1994 年版，第 273 页。
② 李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 348 页。

第八章 魏晋南北朝乐论中的艺术批评思想

在先秦时期，乐是诗、乐、舞三位一体的综合艺术。在魏晋南北朝时期，随着人的自觉和文的自觉，以及南北方和中外的文化交流，音乐成为一种独立的艺术样式，音乐，特别是器乐获得巨大的发展。主要的音乐理论著作有阮籍的《乐论》和嵇康的《声无哀乐论》。

第一节 "自然之道，乐之所始"

"自然之道，乐之所始"是阮籍在《乐论》中阐述乐的本质和功能时提出的命题，意思说：自然的道理，是音乐的开始。

一、阮籍其人

阮籍（210—263），字嗣宗，陈留尉氏（今河南尉氏县）人，三国魏音乐家、文学家和玄学家，竹林七贤的领袖人物。阮籍的父亲阮瑀是著名的建安七子之一，能文、工诗、善音乐，深得曹操器重，和曹丕也有密切关系。魏曹集团被司马氏诛杀后，"本有济世志"的阮籍面对"天下多故"，于是"不与世事，遂酣饮为常"。为自保，他不得不在司马懿、司马师、司马昭父子的统治下为官，先后担任过大司马从事中郎、散骑常侍、步兵校尉等官职。

阮籍推崇老庄，反对礼教，率情任性。他见礼教之士，以白眼视之，表示蔑视；见了志同道合者，才以青眼视之，表示欢迎。他嘲笑礼法之士如咬人吸血的裈中虱。"邻家少妇有美色，当垆沽酒。籍尝诣饮，醉便卧其侧。籍既不自嫌，其夫察之，亦不疑也。"邻女有才色，未嫁而死。阮籍不识其父兄，径往哭之，尽哀而还。他的母亲去世，他蒸一肥豚，饮酒二斗，然后临尸诀别，号哭吐血，废顿良久。"其外坦荡而内淳至。""所谓'外坦荡'就是敢于打破礼法的束缚，不矫情虚伪；所谓'内淳至'就是对人有真诚的爱重，不浮华轻薄。"这是儒家仁爱精神与道家自然

无为的理想的结合。①

阮籍虽然不拘礼教，然而为远祸避害，他又明哲保身，十分谨慎。我们在第七章第一节中提到阮籍以醉酒酣睡的方式推脱与司马昭联姻的事，司马昭这样评价阮籍："天下之至慎者，其唯阮嗣宗乎！每与之言，言及玄远，而未尝评论时事，臧否人物，可谓至慎乎！"阮籍像他的父亲一样，能文、工诗、善音乐。他的最著名的著作是《咏怀诗》和《大人先生传》，朱光潜称阮籍的《咏怀诗》是"中国最沉痛的诗"。史书记载，阮籍"时率意独驾，不由路径，车迹所穷，辄恸哭而返"，这表明了他在现实面前无路可走的痛苦。

二、《乐论》的内容

阮籍的艺术批评思想虽然也通过他的《思清赋》和《大人先生传》表现出来，但是，《乐论》是他的专门的艺术理论著作。《乐论》首先由假设的"刘子"提出问题：为什么孔子说"移风易俗莫善于乐"？然后通篇由"阮先生"、即阮籍作回答，"刘子"没有再发问和驳难。由于学界对《乐论》的评价存在很大分歧②，为了回应这种分歧，有必要对《乐论》作比较详细的解读。《乐论》篇幅较长，为了便于理解它的内容，我们把它分为四部分。

第一部分阐述了乐的本质和功能，以从总的方面回答"移风易俗莫善于乐"的问题。阮籍写道：

> 夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖。

音乐的本质是"天地之体，万物之性"，就像天地中的万物彼此相异而又相互依存组成统一的整体。阮籍在《达庄论》中指出，"天地生于自然，万物生于天地"。天地中的万物都由自然产生出来，它们在天地中相互联系，和谐运转。"月东出，日西入，随以相从，解而后合。""蒸谓之雨，散谓之风。炎谓之火，凝谓之冰。""通谓之川，回谓之渊。平谓之土，积谓之山。"这就是"自然一体"，"万物一体"。音乐符合天地之体，体现万物本性，就和谐；脱离天地之体，丧失万物本性，就不和谐。

往昔的圣人作乐，就"顺天地之体，成万物之性"。于是律吕协调，从而阴阳调和；声音适中，万物各归其类；男女不相互杂处，君臣不相互侵犯（"男女不易其所，君臣不犯其位"）；四海感受到乐的欢乐，九州统

---

① 李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第106页。

② 李泽厚、刘纲纪主编的《中国美学史·魏晋南北朝编》（安徽文艺出版社1999年版）对《乐论》作出很高的评价，而蔡仲德的《中国音乐美学史》（人民音乐出版社2005年版）则对《乐论》作了相当低的评价。

一于乐的节度（“四海同其欢，九州一其节”）。百姓日益向善形成风气，风俗移易同受乐的教化。“此自然之道，乐之所始也。”

此后世无圣人，“道德荒坏，政法不立”，楚、越一带风气好勇，“故有蹈水赴火之歌”；郑、卫一带风气好淫，“故有桑间濮上之曲”。“各歌其所好，各咏其所为。歌之者流涕，闻之者叹息，背之而去，无不慷慨。”结果是，背弃父子的道理，废弛君臣的制度，破坏夫妻的礼仪，荒废农作的事业。“好勇则犯上，淫放则弃亲。犯上则君臣逆，弃亲则父子乖。乖逆交争，则患生祸起。”八方风气不同，九州习俗各异，互相背离，无法相通。在这种情况下，圣人制定适中而平和的音乐，建立简便而顺从的舞蹈。歌曲歌唱的是先王的功德，舞蹈模拟的是先王的仪容。这样的乐“入于心，沦于气，心气和洽，则风俗齐一”。这就是“移风易俗莫善于乐”的原因。

《乐论》的第二部分对乐的“天地之体”、“万物之性”的本质作了进一步的论证，并在此基础上阐述了乐和礼的关系。

> 故八音有本体，五音有自然，其同物者以大小相君。有自然故不可乱，大小相君故可得而平也。
>
> 先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也。故使其声平，其容和，下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成。

音乐的“八音”、“五声”都出于“自然”的“本体”，乐音中同类的就以大小相互区别。由于出于自然，所以不可错乱。由于乐音以大小相互区别，井然有序，所以能够达到和谐。乐的和谐来自于自然的和谐，又促进了、推及到人类社会的和谐。先王制乐以安定万物的性情，统一天下的意志，所以要使它声音平正，动作和顺，君上、臣下各有声色，互不侵夺，上下不争而忠义的风气形成。①

出于自然本体的乐，与礼一起，起到安定天下的作用。

> 刑、教一体，礼、乐外内也。刑弛则教不独行，礼废则乐无所立。尊卑有分，上下有等，谓之礼；人安其生，情意无哀，谓之乐。
>
> 礼逾其制，则尊卑乖；乐失其序，则亲疏乱。礼定其象，乐平其心，礼治其外，乐化其内，礼乐正而天下平。

刑罚与教化本是一体，礼主外、乐主内，相辅相成。刑罚废弛，教化就不能单独施行；礼制不用，乐舞就无从兴起。尊卑有区分，上下有等级，称

① 《乐论》的部分译文参照蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社2007年版，下同，不另注。

为礼；人安于自己的生活，情意没有哀伤，称为乐。礼超过一定的制度，尊卑就会颠倒；乐失去应有的次序，亲疏就会错乱。礼规定仪态，乐感化内心。礼乐端正，天下就太平了。从前卫国大夫仲叔于奚请求使用超越自己身份、只有诸侯才能使用的络马的带饰，孔子因而叹息，这是为礼崩乐坏而叹息。

《乐论》的第三部分阐述了先王制乐的用意。先王制乐的目的不是用来放纵耳目之欲，不是追求女色之美，而是"通天地之气，静万物之神，固上下之位，定性命之真"，和第一部分所讲的"男女不易其所，君臣不犯其位"是一个意思。但是，"礼与变具，乐与时化"，礼和乐不能一成不变，而要顺应时世的变化。这不是先王制作的乐之间有矛盾，而是要使人民不至厌倦。阮籍在这里表现出艺术的历史发展观。虽然乐应该有变化，然而变化的只是歌辞和名称，始终不变的是音乐的声调，声调要"平和自若"。

> 夫雅乐周通则万物和，质静则听不淫，易简则节制全神，静重则服人心，此先王造乐之意也。

雅乐音调通畅，万物就和谐；质朴平静，听觉就不放纵；平易简单，就能节制并保全精神；安静庄重，就能使人诚服。这就是先王制乐的用意。阮籍特别强调乐的平和，他这样解释"孔子在齐闻《韶》，三月不知肉味"："言至乐使人无欲，心平气定，不以肉为滋味也。"这和我们的理解不同。我们认为，孔子闻《韶》乐所获得的审美享受是那样强烈，以至于远远超过美食的快感，长时间觉得连肉都没有滋味。而阮籍认为，最美好的音乐使人淡泊无欲，心平气和，不把肉当作美味。阮籍的理解显然不符合孔子的本意。

《乐论》的第四部分批判了"以悲为乐(yuè)"、"以哀为乐(yuè)"的观点，强调乐的本性是乐(lè)。阮籍列举历史事实，证明"以悲为乐"、"以哀为乐"的错误。夏桀兴办盛大的乐舞，女乐3万人，清晨就开始噪闹歌唱，听到的人无不忧戚。商纣也奏这种乐，酒池肉林，夜以继日，以至叹息之声未停。王莽称君的时候，在宗庙里奏新乐，新乐清厉而哀，听到的人都为之悲伤。汉桓帝听了楚声，凄怆伤心。汉顺帝前往父王安帝的陵墓，听到鸟叫而悲伤。他还让人学鸟声吟唱，这是以悲为乐。"诚以悲为乐，则天下何乐之有？天下无乐，而欲阴阳调和，灾害不生，亦已难矣！"阮籍写道：

> 乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也。

所谓乐，只有能使精神平和，衰气不入，天地交流，祥瑞呈现，才配称为乐。

《乐论》的内容表明，它在很多方面和儒家的乐论相同。《乐论》的中心就是专门论证孔子的"移风易俗莫善乎乐"的观点，《乐论》的内容围绕这个中心展开。阮籍认为圣人制作的乐"入于心，沦于气，心气和洽，则风俗齐一"，肯定了乐移风易俗的功能。他阐述了乐和礼的关系，"礼定其象，乐平其心，礼治其外，乐化其内，礼乐正而天下平"。赞同孔子对礼崩乐坏的慨叹。他指出乐要顺应时世的变化，"礼与变具，乐与时化"，礼和乐不能一成不变。他反对"以悲为乐"、"以哀为乐"，主张"雅乐周通"、"质静"、"易简"、"静重"、"平和自若"。在上述方面，《乐论》的艺术批评思想并没有多少创新的地方。

《乐论》创新的地方在于它论述了乐的自然本体，乐的和谐来自自然本体，把儒家思想和道家思想结合起来。"儒家所追求的'乐'的最高境界，是儒家社会政治伦理道德理想的辉煌盛大的实现。"①"和儒家乐论比较起来，阮籍所重视的不只是'乐'所具有的政治伦理道德的感染教育作用，而且更重视'乐'所达到的理想的精神境界，即'自然一体'、'万物一体'的境界，也就是消除了人与人之间的相互争夺残害，人的生命得到合理健全发展的境界。"②

除了《乐论》外，阮籍的《清思赋》、《大人先生传》等著作也有一些值得注意的艺术批评思想。例如，《清思赋》写道：

> 余以为形之可见，非色之美；音之可见，非声之善。

阮籍主张在可见的形的色、可听的音的声这些感性因素之外、超越这些感性因素去追求精神的美。这和王弼的"有声者非大音"的观点是一致的。"大音"通过"五声"表现出来，不脱离"五声"，但是，它又不拘泥于每一种"声"，而是包括一切声音的本体。王弼强调要以"心无所适"的状态超越"五声"而去把握"大音"。

第二节 "声无哀乐"

"声无哀乐"是嵇康在《声无哀乐论》中回应魏晋玄学关于声有否哀

---

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 170 页。
② 同上书，第 165 页。

乐的论辩中提出的著名命题，意思说音乐（声）没有哀伤和欢乐的情感。

一、嵇康其人

嵇康（223—262），字夜叔，祖籍会稽（今浙江绍兴），后迁至嵇山之侧，由奚姓改为嵇姓。三国魏思想家、文学家、音乐家、书画家。他比阮籍小 13 岁，与阮籍同为竹林七贤的领袖人物。闻一多说，“痛饮酒，熟读《离骚》，方得为真名士”。嵇康是魏晋时期少有的真名士。他“非汤、武而薄周、孔”，提出“越名教而任自然”的号召。他也是人物品藻中的重要人物。他魁梧俊美，天质自然，“有似明月之映幽夜，清风之过松林”。第七章第二节中提到《世说新语·容止》对他的奇伟和风韵的高度评价。

嵇康的诗和散文都达到很高的成就。他的诗多为四言体，以清峻警峭著称。“目送归鸿，手挥五弦”是嵇康赠他的堂兄嵇喜从军的诗里的名句。赠嵇喜从军的诗共 18 首，“目送归鸿，手挥五弦”出自第 14 首。紧接着这两句诗的是“俯仰自得，游心太玄”。嵇康以想象的方式，描写嵇喜在征途中息驾休憩、寄情山水的闲适神态。眼望远去的飞鸿，这是“仰”；手里弹着琴弦，这是“俯”。用俯仰自得的眼光来欣赏空间万象，心灵跃入大自然的节奏里去探索宇宙的秘密。实际上，从军的生活不可能这样悠闲。嵇康虽然写的是嵇喜，然而诗中的人物风貌和生活趣味完全是嵇康本人的。在中国文学史、艺术史和美学史中，“目送归鸿，手挥五弦”这两句诗都很有名。顾恺之画嵇康，把嵇康置于葱郁的林木之间，“目送归鸿，手挥五弦”。顾恺之说过，画“手挥五弦”易，画“目送归鸿”难。画“手挥五弦”是画形，画“目送归鸿”是画神，神似难于形似。在艺术批评上，这两句诗说明了表象转化的现象。“目送归鸿”和“手挥五弦”是两回事，不过，归鸿翱翔太空的形象和意趣可以转化成弦上之音，同时也能够表达作者旷达高远的胸襟和情致。这种情景交融、触类旁通的现象是艺术欣赏的心理因素之一。

随着曹氏集团与司马集团斗争的加剧，嵇康与阮籍、山涛、向秀、刘伶、阮咸、王戎等人相继隐居竹林，人称“竹林七贤”，他们饮酒、弹琴、吟诗、玄谈，嵇康还与人锻铁、灌园、谈养生之道。后来，司马懿、司马师、司马昭父子大肆杀戮曹党。在威逼利诱下，阮籍、山涛、王戎、向秀、阮咸等先后出山为官，竹林七贤解散。嵇康“刚肠疾恶，遇事便发”，“性烈而才俊”，他不像阮籍那样向统治集团妥协以自保，而是坚决拒绝与司马集团合作。山涛由吏部郎升迁，他举荐嵇康担任自己原来的职务，嵇康写了《与山巨源绝交书》，痛斥官位为腐鼠。由于嵇康对司马集团的蔑视，加上他和魏宗室的密切关系（他娶魏宗室长乐公主为妻），他被司马集团投入监狱，并斩于洛阳东市。史书称：“康将刑东市，太学生三千人请以为师，弗许。康顾视日影，索琴弹之，曰：‘昔袁孝尼尝从吾学《广

陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣。'时年四十。"(《晋书·嵇康传》)

嵇康是书画家，尤擅草书。他的草书"如抱琴半醉，酣歌高眠。又若众鸟时翔，群乌乍散"。他善弹琴，终生与琴为友，也能作曲。在音乐、文学、哲学、书画四个方面，嵇康都达到很高的成就，而以音乐成就最高。嵇康的艺术批评思想主要体现在《声无哀乐论》中，也部分见于《琴赋》和《琴赞》。

二、"声无哀乐"的涵义

孔子、荀子的《乐论》、《乐记》都主张声有哀乐，音乐可以表现哀和乐的情感。儒家认为治世之音安详快乐，亡国之音哀愁而悲伤。声是否有哀乐，成为魏晋玄学论辩的内容。嵇康在《声无哀乐论》中提出了"声无哀乐"的观点。《声无哀乐论》以"秦客"和"东野主人"之间八个回合的辩难、即八难八答组成。"秦客"是嵇康假想的论敌，"东野主人"则是嵇康的化身。"东野主人"在对"秦客"的辩难中，逐步论证所提出的观点。嵇康论证的第一个理由是"音声无常"、"和声无象"，音声的表现变化无常，与情感没有一定的联系；和谐的乐声没有表现的对象，即不表现任何情感。《声无哀乐论》写道：

> 夫殊方异俗，歌哭不同。使错而用之，或闻哭而欢，或听歌而戚，然其哀乐之怀均也。今用均同之情而发万殊之音，斯非音声之无常哉？

地方不同，风俗各异，唱歌、哭泣也就不一样。如果换个地方，听到哭泣就可能感到欢乐，听到唱歌而感到悲戚，然而悲戚和欢乐的感情却是相同的。现在相同的感情却由千差万别的声音来表现，这不正说明音声的表现变化无常和感情没有固定的联系吗？嵇康在这里涉及艺术欣赏中的差异性和主观性的问题。由于欣赏者的艺术欣赏实践、知识面和生活体验的不同，对同一部艺术作品的欣赏会产生很大的差异。就是同一位欣赏者在不同的时间中欣赏同一部艺术作品，也会产生不同的审美体验。这些都是艺术欣赏的特殊性。然而，嵇康夸大了艺术欣赏中的这种差异性和主观性，完全否定了艺术欣赏中的客观性。艺术作品的客观结构或组织，为欣赏和理解的主观性规定了极限。聆听贝多芬《英雄》交响乐送葬曲的两个人，可能非常不同地、独特地感觉和理解所聆听的音乐。但是，他们中的任何一个，大概都不会想到、也不可能想到要把这段交响乐当做结婚舞曲或者战争进行曲。所以，相同的感情不可能用完全不同的音声来表现，音声是有常的，和感情有相应的联系，只是音声的有常又容许出现相当大的摆幅，音声与情感表现之间有

很大的不确定性。

嵇康并不否认和谐的音乐"感人之最深",那么,音乐既然不包含哀乐的情感,它为什么能够打动人呢?嵇康的回答是:

> 夫哀心藏于内,遇和声而后发,和声无象而哀心有主,夫以有主之哀心,因乎无象之和声而发,其所觉悟,唯哀而已,岂复知"吹万不同,而使其自已"哉?

嵇康认为,音乐不表现情感,所以也不能使听者产生哀乐的感情。听者之所以听到和谐的音乐而感到悲哀,那是因为他的悲哀早就藏于内心,音乐就像导火线一样,触发了他的悲哀罢了。在这种情况下,他感觉到的只是悲哀而已,哪里还能够知道"听音乐后出现的感情是听者自己从内心发出的,而不是音乐所赋予"的道理呢?

嵇康论证声无哀乐的第二个理由是"声之于心,殊途异轨,不相经纬"。"心"与"声"是两类不同的事物,彼此没有联系。互不相干。

> 夫喜怒哀乐,爱憎惭惧,凡此八者,生民所以接物传情,区别有属,而不可溢者也。夫味以甘苦为称,今以甲贤而心爱,以乙愚而情憎,则爱憎宜属我,而贤愚宜属彼也。可以我爱而谓之爱人,我憎而谓之憎人?所喜则谓之喜味,所怒则谓之怒味哉?由此言之,则外内殊用,彼我异名。声音自当以善恶为主,则无关哀乐。哀乐当以情感,则无系于声音。名实俱去,则尽然可见矣。

这段话说,喜怒哀乐,爱憎惭惧,是人们用来接触事物,传达感情的,它们各归其类,不可互相混淆。对于味道用甘苦的名称,甘使人喜,苦使人怒,但是不能把甘称为喜味,把苦称为怒味。因为喜怒应该属于我,甘苦属于彼。就像爱憎属于我,贤愚属于彼一样。不能因为一个人贤而得到我的爱戴,就称他为可爱的人;也不能因为一个人愚而使我憎恨,就称他为可憎的人。根据这个道理,外物和内心有不同的作用,客观和主观有不同的名称。音乐自然应当用好坏来区分,那就与哀乐无关。好坏属于彼,哀乐属于我。哀乐产生于内心,与音乐无关。哀乐之名非关声音之实,声音之实又同哀乐之名无关。所以,"声无哀乐"就昭然若揭了。

嵇康的意思说,客观事物用甘苦善恶来表示,而主观情感用喜怒哀乐来表示,两者之间不能混淆。既然音乐是客观事物,就不能用表示情感的喜怒哀乐来称呼。实际上,这在逻辑上讲不通。悲喜是表示主观情感的,然而也可以称呼客观事物,例如悲剧、喜剧。就用嵇康自己的

例子来说，贤愚是人的伦理属性的称呼，爱憎表示人的情感。但是，一个人贤也可以被称为可爱的人，一个人愚也可以被称为可憎的人。此外，音乐与“味”没有可比性，与“味”可比的是自然的声音，而不是音乐之声。味是事物的物理属性，它作用于人们的生理感官，人们的生理感官对它的反应是基本相似的。音乐具有审美属性，而审美属性不能不涉及情感。音乐不仅作用于人们的生理感官，而且作用于人们的审美感官，人们的审美感官对它的反应有很大差距。

嵇康还把音乐触发情感的作用比作酒，“然和声之感人心，亦犹酒醴之发人情也”。酒有甘苦的区别，醉酒的人有喜怒的表现，但是不能因为喜怒被酒所激发，就说酒有喜怒的本性。同样，不能因为哀愁或欢乐的感情被音乐所触发，就认为音乐有哀乐。嵇康把音乐视同酒，完全否定了艺术是一种社会意识，相比此前中国艺术批评中关于艺术是情感的表现、或者艺术是现实的反映的观点，是大大地倒退了。

我们虽然不同意声无哀乐论，但是，嵇康在论证这个命题的过程中表现出一系列积极的思想和对艺术现象的精细观察，仍然是值得充分肯定的。儒家在论述艺术与社会生活的关系时，认为两者的联系是简单的、直线式的，就像占卜一样，能够直接预测盛衰吉凶，这种观点带有浓厚的神秘色彩。“秦客”在第四难中根据先秦的传说和典籍的记载，提出音乐，甚至人、畜的声音都能够预测吉凶，得出“盛衰吉凶莫不存乎声音”的结论。他提出的三个例证是：葛卢听到牛叫，就知道它的三条牛犊成了祭祀的牺牲；师旷吹动律管，便判断南风不强，楚军必败；叔向的母亲听到孙儿杨食我诞生时的啼哭声像豺狼，就预知他会毁灭家族。“秦客”问道：这三件事在古代已经得到证实，并被记载下来，难道连这些也虚妄不可信吗？

嵇康对这三个例证痛加驳斥。鲁国的牛能够知道历来做牺牲而丧命的痛苦，为它三条牛犊的死而哀伤，常年含悲，向葛卢诉说，这说明它“心与人同，异于兽形”。然而，“牛非人类，无道相通”。“葛卢之不知牛鸣，得不全乎？”葛卢无法和牛相通，不是完全可以理解的吗？师旷在晋国吹律管，楚国相距有千里之遥，风声不可能到达师旷吹律管的地方。如果师旷正是辨认出楚国的风来到律管中，那么，楚国南有吴、越，北有梁宋，没有见到风源，他又怎样辨认？这是师旷为了安定人心，故弄玄虚吧。叔向的母亲作出这种预测的根据是什么呢？是因为曾经听到别的婴儿哭声如此粗大如此不祥，现在听到的哭声和从前听到的哭声一样，所以作出这样的预测的吗？然而，人的声音和内心是两回事，有的人声音相同而内心却不相同。晋国的这位母亲没有经过什么考察，而是用从前听过的声音来验证眼前的哭声，这不过是偶然猜中了吧。“好奇者从而称之”，岂不是很可笑吗？

儒家夸大艺术的作用，把艺术与先王的功德联系起来，赋予艺术很多政治功能。先秦儒家往往把艺术看作国家兴亡的象征，从这个大前提来谈艺术，嵇康虽然没有能够完全摆脱儒家的影响，但是他更专注地论述艺术本身的特性，这是对儒家思想的一个冲击，是很大的进步。"秦客"秉承儒家的观点，提出季札通过诗乐考察政治的得失盛衰，孔子从师襄弹奏的琴曲领悟了文王的风仪；师涓献曲，子野认出这是亡国之音。这些事例说明艺术与国家兴亡的联系。嵇康反驳道，以此推论，就是认为文王的功德和风俗的盛衰都可以表现于声音，声音的轻重可以流传于后世，师襄、师涓的技艺又能得之于将来，岂不是三皇五帝也可以不绝于今日了吗？类似的例子还很多，"此皆俗儒妄记，欲神其事而追为耳"，"斯所以大罔后生也"。这些事例不过是俗儒虚妄的记述，是为了把事情弄得神乎其神而任意编造的东西，是对后人莫大的欺骗。嵇康反对把音乐当作名教的工具，主张音乐表现人的自然性情，这是对儒家传统艺术思想的挑战。

儒家主张"乐以象德"，即每一种具体的感情由与之相对应的声音来表现。对这种简单的、固定的"心"、"声"对应关系，嵇康也作了批判，他看到艺术表现的特殊性和艺术鉴赏的复杂性，以及音乐中审美主客体的关系，对艺术的理解更为深入和细致。《声无哀乐论》写道：

> 夫会宾盈室，酒酣奏琴，或忻然而欢，或惨尔而泣。非进哀于彼，导乐于此也。其音无变于昔，而欢戚并用，斯非吹万不同耶？夫唯无主于喜怒，无主于哀乐，故欢戚俱见。若资偏固之音，含一致之声，其所发明，各当其分，则焉能兼御群理，总发众情耶？

宾客盈室，饮酒酣畅时奏起琴来，有人听了高兴地笑，有人听了凄惨地哭。这不是音乐将悲哀传给那个人，而用欢乐引导这个人。音调并无变化，却引起了欢乐和悲戚的不同反应，这不说明听众感情的变化与音乐无关吗？音乐不决定喜怒哀乐，所以欢乐和悲戚才会同时出现。如果音乐褊狭、固定、单一，它也启发听众产生相似的感情，它又怎能够做到同时感动不同性情的人、同时启发出不同的感情呢？"这里，嵇康看到了音乐对情感的表现的不确定性，恰好是它的无限性，即它的能够'兼御群理，总发众情'的巨大优越性的表现。"①嵇康要求艺术具有"兼御群理，总发众情"的作用，他对艺术特性的这种认识是深刻的，也是中

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 216 页。

国艺术批评史上第一次出现的对艺术社会功能的这种提法。

《声无哀乐论》多处论述了音乐的形式美，例如，它写道：

> 夫曲度不同，亦犹殊器之音耳。齐楚之曲多重，故情一；变少，故思专。姣弄之音挹众音之美，会五音之和，其体赡而用博，故心役于众理；五音会，故欢放而欲惬。

曲调不同，也像不同的乐器发出不同的声音一样。齐楚之音大多沉重，所以感情坚贞；变化很少，所以思绪专注。动听的小曲集众声之美，会五音之和，它的本体丰满，表现多样，众声聚集，所以能使心情随各种音调而变化；五音会合，所以能使人们欢欣愉快心满意足。嵇康对音乐的形式美和欣赏者的审美感受作了细腻的描绘。

三、《声无哀乐论》的其他观点

《声无哀乐论》全篇都是论证"声无哀乐"这个命题的，为了论述方便，我们在上面专门谈了"声无哀乐"的涵义，主要是乐与情感的关系。下面则阐述《声无哀乐论》的其他观点，实际上将要阐述的观点也是对"声无哀乐"这个命题的论证。

在论证声无哀乐的过程中，《声无哀乐论》较多地涉及音乐的本体和功能问题。对于音乐的本体，《声无哀乐论》多有论及。在作为全篇总论的第一答中嵇康写道：

> 夫人天地合德，万物资生。寒暑代往，五行以成。故章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭浊乱，其体自若，而不变也。

天地阴阳二气会合交融，万物得以生长。寒往暑来，五行得以形成。五行又彰显为五色，表现为五音。音乐产生后，就像气味一样存在于天地之间。它的好与不好，即使遭遇世事巨变，它的本体也保持原样而不会变化。嵇康所说的"体"指音乐构成的本质因素。他的这种观点和阮籍的主张"八音有本体，五音有自然"相类似，都依据汉代元气论的立场，从宇宙本体的高度来看待音乐。音乐由五音构成，五音来自天地阴阳五行的变化。"嵇康依据他的宇宙论，从天地自然中去寻找音乐的本体，认为音乐源于物质的自然界，这是一种唯物主义的看法。"①嵇康以

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 205 页。

极其明确的语言确立了音乐的本体论，扩大而言，也就是确立了艺术的本体论。

音乐的五音产生于天地自然，并且“其体自若”，本体是不变的。那么，这种本体究竟是什么呢？《声无哀乐论》写道：

> 由是言之，声音以平和为体，而感物无常；心志以所俟为主，应感而发。
>
> 音声有自然之和，而无系于人情，克谐之音成于金石，至和之声得于管弦也。

这两段话说明，音乐以平和为根本，对人的感染没有常态；人的心原来已经形成一定的感情，只等音乐来感动表露出来。音乐有自然的和谐，而与人的感情无关，非常协调的音乐形成于金石，十分和谐的声音得之于管弦。我们已经指出，嵇康认为音乐无关乎情感是不对的，但是，他主张音乐本体和超越了喜怒哀乐的感情，这有它的积极意义，实际上是说，“艺术的本体是超功利的个体精神的无限与自由”①。

“和”也是儒家乐论的重要概念，嵇康说的“和”与儒家的“和”有很大不同。儒家的“和”要求伦理道德的完满实现，而嵇康的“和”说的是个体人格精神自由的实现，这是魏晋玄学强调的人格的自由在艺术批评中的表现，从而对儒家的乐论造成重大冲击。

《声无哀乐论》第八答讨论了乐的社会功能问题。儒家认为乐能移风易俗，嵇康赞同这种观点，他指出在先王的时代乐能移风易俗是很自然的事，这取决于那时的社会环境：

> 和心足于内，和气见于外，故歌以叙志，舞以宣情，然后文之以采章，照之以风雅，播之以八音，感之以太和，导其神气，养而就之，迎其情性，致而明之，使心与理相顺，气与声相应，合乎会通，以济其美。

平和的内心充实于内，平和的气氛表现于外，所以用歌唱表达意，用舞蹈抒发情，然后用歌词来修饰，用乐器来传播，用“太和”来感染，引导人们的神气，培养并成就它，迎合人的性情，使它得到发展，使人心依顺“道”，乐声应和神气，心、道、声、气会合变通，用以成就音乐的美。

在先王的社会“衰敝”后，乐的主要作用是施行教化，使人们的行为

---

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 208 页。

举止符合礼的规定。先王知道感情不可放纵，就加以控制；欲望不可灭绝，就加以引导，于是：

> 故为可奉之礼，制可导之乐，口不尽味，乐不极音，揆终始之宜，度贤愚之中，为之检则，使远近同风，用而不竭，亦所以结忠言，著不迁也。

所以制定人们可以奉行的礼，以及可以引导人们的乐，口不穷尽美味，乐不穷尽美声，乐曲善始善终，贤愚皆以礼为准则，使远近同受感化，用之不竭，忠信确立，永不变迁。这就是先王用乐之意。

在论述乐的社会功能时，嵇康表现出一些矛盾：一方面他反对儒家的礼法，另一方面他又认为"可导之乐"能够与"可奉之礼"相得益彰，赞同了儒家的礼乐文化。一方面嵇康极度赞扬儒家所厌恶的郑声，说"若夫郑声，是音声之至妙"，另一方面又认为郑声"妙音感人，犹美色惑志"，"易以丧业"。因此，应该"托于和声"，"使乐而不淫"。嵇康也像儒像一样，把"雅"和"郑"的区别，看作是正声和淫声的区别。

《声无哀乐论》是中国古代继《乐记》之后的又一篇重要的音乐理论著作，《乐记》的"乐"指诗、歌、舞三位一体的音乐或乐舞，而《声无哀乐论》的"声"指无诗、无舞的纯器乐。《声无哀乐论》涉及音乐特殊性的问题，标志着音乐的自觉。音乐的自觉和人的自觉、文的自觉同步发生，它由嵇康提出不是偶然的。嵇康既是魏晋时期著名的革故鼎新的思想家，又是杰出的器乐演奏家。有人对《乐记》和《声无哀乐论》作了这样的比较：《乐记》注重音乐的内容、音乐的善、音乐的社会功能，强调为封建政治服务，这是着眼于音乐与其他艺术的共性；《声无哀乐论》则注重音乐的形式、音乐的美、音乐的审美感受，这是着眼于音乐区别于其他艺术的特性。两相比较，《声无哀乐论》更深入音乐的内部，更带有思辨意义，更具有美学价值。《声无哀乐论》重视音乐的形式和审美作用，在某种程度上克服了《乐记》的偏颇。①

① 参见蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》(下)，人民音乐出版社 2007 年版，第 445 页。

第九章　魏晋南北朝画论中的艺术批评思想

魏晋南北朝绘画在发展过程中表现出四个特点。

第一，从创作主体看，很多高层的士族文人、甚至帝王从事绘画创作。以前从事绘画创作的“画工”属于社会底层，绘画是低贱的事，上层人士作画只是偶尔为之。连蔡邕都认为：“夫书画辞赋，才之小者。”绘画是比杂役、卜巫还要低下的小伎。而现在情况有了很大的改变。魏高贵乡公曹髦善书画，唐代张彦远《历代名画记》称“曹髦之迹，独高魏代”。东晋明帝司马绍“善书画，有识鉴。最善画佛像”。梁元帝萧绎工书善画，人物、禽兽、山水、花木均能。魏晋的士族文人不少爱好艺术，甚至兼擅数艺。嵇康擅弹琴，亦擅画；戴逵“能鼓琴，工书画，其余巧艺靡不毕综”。王羲之、王献之父子俱善书画，解音律。《历代名画记》所收南朝著名画家 77 人，绘画空前繁荣。

第二，从绘画功能看，逐步由道德功能转向审美功能。在汉魏时期，十分强调绘画的鉴戒作用。曹植在《画赞序》中说：“观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。”曹植生动地阐述了绘画的鉴戒作用，这种绘画所引起的情感是一种伦理情感，而不是审美情感。这是艺术的道德教育功能。在东晋以后，虽然不少绘画仍然以鉴戒为目的，例如顾恺之的《女史箴图》就是根据西晋张华的《女史箴》所作，抨击了行为不检的贾氏皇后，意在劝诫，但是，它对人物刻画细腻生动，开始重视艺术自身的审美功能和情感功能。

第三，从绘画特征上看，由汉代的“生动”转向“传神”。汉代绘画的特征在于生动，两晋绘画的特征在于传神。邓以蛰在《画理探微》比较了汉代和两晋绘画的特征：“吾人观汉代动物，无分玉琢金铸，石雕土范，彩画全错，其生动之致几于神化，逸荡风流，后世永不能超过也。汉代艺术，其形之方式唯在生动耳！生动以外，汉人未到。故其禽兽人

物，动作之态虽能刻画入微，但多以周旋揖让，射御驰驱之状出之，盖不能于动作之外有所捉摹耳！"而到了两晋，绘画由"生动"入于"神"。如画班姬，汉代的做法是"借班姬外表之动作以象征其人，或注其名位，以助了解"；两晋的做法是，绘画入神，"则班姬神致充足，无须假借"。邓以蛰的结论是："汉代人物毋宁只状动作而非状人。如画老子与孔子，不在老子与孔子其人，而在其一时之动作。汉画人物虽静犹动，六朝之人物虽动亦静，此最显著之区别。盖汉取生动，六朝取神耳。"①

第四，从绘画题材看，从佛画转向世俗。魏晋的绘画主要是佛教画，但是，其中有一个变化的过程，就是人物造型和内心世界的刻画逐渐世俗化。戴逵是画佛教画的楷模，《宋书·戴颙传》写道："自汉世始有佛像，形制未工，逵特善其事。"戴逵正确地引领佛教画走向世俗之路，在佛教画里渗入了自己对现实世界的感情和审美理想。《历代名画记》戴逵条记载："戴安道中年画行像甚精妙，庾道秀看之，语戴云：'神犹太俗，盖卿世情未尽耳。'"戴逵的画之所以未能"免俗"，因为他未能忘情。他的世情在佛教画中得到反映，从而绘画显得世俗。戴逵反驳了庾道秀的批评，指出只有完全脱离现实、不食人间烟火的人才能使佛教画"免俗"。两晋时绘画题材扩大了，较多地出现了以当代名人为对象的肖像画，以及风俗画和以文学名著为题材的绘画，山水画也已萌芽。

魏晋南北朝以前中国未有一篇完整的、正式的画论，中国的绘画理论始于魏晋南北朝。而魏晋南北朝画论中的艺术批评思想主要通过顾恺之、宗炳、谢赫等人提出的一些命题表现出来。

第一节　"传神写照"

"传神写照"的命题是东晋大画家和绘画理论家顾恺之提出来的。顾恺之（约 346—407），字长康，小名虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人。出身于世族之家，曾祖父、祖父、父亲都位居高官，他本人 20 多岁就当了大司马参军。顾恺之富有深厚的文化素养，与当时权倾朝野的桓温、桓文的儿子桓玄、殷仲堪过从甚密。桓温晋封大司马时，顾恺之还很年轻，据《历代名画记》记载，桓大司马常请顾恺之论书画，"竟夕忘倦"。《世说新语·言语》记载："桓征西治江陵城甚丽，会宾僚出江津望之，云：'若能目此城者，有赏。'顾长康时为客在座，目曰：'遥望层城，丹楼如霞。'桓即赏以二婢。"桓温去世后，顾恺之去凭吊，作诗云："山崩溟海

① 邓以蛰：《画理探微》，《邓以蛰全集》，安徽教育出版社 1998 年版，第 201 页。

竭，鱼鸟将何依。”由此可见顾恺之对桓温的依凭。

顾恺之为殷仲堪参军时，《晋书·顾恺之传》说他“亦深被眷接”，他曾为殷仲堪画像。《晋书》说顾恺之有“三绝”：画绝，文绝，痴绝。痴绝是“难得糊涂”，有规避政治以自保的一面，也有智慧而憨厚的一面。顾恺之曾存了一橱他深所珍惜的画于桓玄处，后发现画不见了，而封条如初，原来桓玄从橱背后把画盗走了。桓玄把橱还给顾恺之，顾恺之并未追究，而是悠然笑曰：“画妙灵通，变化而去，亦犹人之登仙也”，了无怪色。

对于顾恺之作为中国绘画理论的奠基人和开创者，学术界没有异议。然而，对于他的绘画成就的评价，历来有很大分歧。晋代王、谢世族中最为显赫的人物、士族文人的领袖谢安对顾恺之的画击节赞赏：“有苍生以来，未之有者。”（《晋书·顾恺之传》）宋徽宗时期所编《宣和画谱》也对顾恺之的画推崇极高：“天才杰出，独立无偶，妙造精微，虽荀、卫、曹、张，未足以方驾也。”然而，比顾恺之晚一百多年的南朝著名绘画理论家谢赫在《古画品录》只把顾恺之列为第三品，认为他的画“迹不逮意，声过其实”。《古画品录》品评了27位画家，把他们分为六品。《宣和画谱》认为逊于顾恺之的荀勗、卫协、曹不兴、张墨，则被《古画品录》列为一品。不过，谢赫也把被他称为“百工所范”、“实为领袖”的戴逵列为第三品，并排在顾恺之后面，这颇令人费解。顾恺之的绘画作品有《列女图》（藏故宫博物院，为宋人摹本），《女史箴图》（藏伦敦不列颠博物馆，隋人摹本），《洛神赋图》（藏故宫博物院）。他的画论著作有《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》。

一、“传神写照”的涵义

《世说新语·巧艺》有一则记载：

> 顾长康画人，或数年不点目精。人问其故。顾曰：“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。”

在“传神写照”中，“传神”与“写照”相并举，“写照”在本质上也是“传神”。“照”是佛学中的概念，与人的精神有关。“写照”“不是一般所说画像的意思，而是要写出人的神妙的精神、精神、智慧、心灵的活动”，它比“传神”更清楚地强调绘画要表现个体的心灵活动“微妙而难以言说的特征”①。南宋的陈郁在《话腴》中说：“写照非画物比，盖写形不难，

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社1999年版，第455页。

写心唯难也。"肖像画要刻画人物的内心世界，不像静物画那样仅仅写形。

研究者们在解释顾恺之的"传神"说时，大多提到它和魏晋人物品藻"神"的概念的密切联系，把它说成是人物品藻中"神"的概念在绘画理论中的运用。顾恺之的传神中的"神"，"不仅仅是一般所说的精神、生命，而是一种具有审美意义的人的精神，不同于纯理智的或单纯政治伦理意义上的精神，而是魏晋所追求的超脱自由的人生境界的某种微妙难言的感情表现"①。顾恺之的传神固然和魏晋人物品藻有密切联系，但是，如果把传神仅仅理解为表现魏晋士人的风姿神貌，就不可避免地产生一个问题：没有魏晋士人那种器朗神俊、神意闲畅、风神清令、神姿高彻的芸芸众生能不能成为绘画表现的对象？答案无疑是肯定的。顾恺之的传神主要指人物画（肖像画是人物画的一种），而人物是多种多样的。他的传神还可以指动物画。结合顾恺之的其他论述，我们把传神理解为表现人物鲜明的、不可重复的个性，至于动物，则表现它们栩栩如生的特性。

顾恺之在《论画》中写道：

> 《小列女》面如恨，刻削为容仪，不尽生气。

这是顾恺之对《小列女》画的评价。"《小列女》这幅画中所画女子面容似有恨的样子，但因其画人的容貌仪姿过于削刻，而在神态上还没有穷尽其'恨'的生气。"②列女即很多妇女。西汉刘向撰《列女传》，7 篇 7 卷，共记 105 位妇女事迹。汉魏六朝多以此为题材作画。列女又同烈女。《小列女》指画的大小。《画论》中也对《大列女》作过评论。顾恺之也作过《列女图》。米芾《画史》里说顾恺之的《列女图》人物只有 3 寸，可能就是小《列女图》；而故宫博物院所藏顾恺之《列女图》，人物有 5、6 寸，可能就是大《列女图》。顾恺之评论的这幅《小列女》容仪刻削，有些呆滞，人物的个性不鲜明，因此不传神。

顾恺之在《画论》中对《三马》画作出高度评价：

> 《三马》隽骨天奇，其腾罩如蹑虚空，于马势尽善也。

《三马》画之所以传神，因为马的俊美骨法十分出奇，马腾跃如踏虚空，

---

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 452 页。

② 采用陈传席的译文，见陈传席：《六朝画论研究》，江苏美术出版社 1985 年版，第 58 页。本章对六朝画论的白话翻译，也部分参考了该书。

把马的动势表现得淋漓尽致。

人物的个性应该通过有表征意义的形体表现出来，这首先是眼睛，就是顾恺之所说的“传神写照正在阿堵中”的“阿堵”。但是，眼睛要传神，不能“空其实对”。“空其实对”，“传神之趣失矣。”“一像之明昧，不若晤对之通神也。”(《魏晋胜流画赞》)对于这些论述，有着截然不同的解释。有人解释为：面对原作临摹时，如果没有实对着原作(“空其实对”)，那么，就失去传神的旨趣；“悟对”是领悟到“对”(与原作相对照)的神妙。我们采用大多数人的解释①：“空其实对”就是一个人视线茫然呆滞，不指向任何对象，没有生气表情。“悟对”是“眼对着所望的对象，同时又表现出心中有所领悟的样子”②。一幅画像的明暗色调，不如“悟对”的眼睛更能“通神”。那么，为了传神，只画眼睛还不够，要画出眼睛的典型特征，即眼睛的表情。正如亚里士多德所说：“眼睛不停地向四周环视者，眼珠处在眼睛中央，眼睑低垂，眼睛自下而上地温柔凝视者，眼睛向上转动者，以及一般而言，凡眼眶蓄泪，目光温柔者，都富有青春活力。这在女子方面是显而易见的。”③

在人体的各个部位中，眼睛是最重要的表征，但不是唯一的表征。对于不同的人来说，表征可能不同，但是同样可以达到传神的效果。《世说新语·巧艺》记载：

> 顾长康画裴叔则，颊上益三毛，人问其故，顾曰：“裴楷儁朗有识具，此正其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”

《晋书·裴楷(叔则)传》记载，裴楷“风神超迈，容仪俊爽，博览群书，特精理义”。现实中的裴楷颊上没有三根毛，但是，“颊上益三毛”的裴楷画像比裴楷本人更像“儁朗有识具”的裴楷，因为现实中的裴楷大部分时间处在常态中，而裴楷画像则描绘了他最传神的时刻。后来，苏轼在《传神记》中对此作了精彩的解释和发挥：“凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎头云颊上加三毛，觉精彩殊胜，则此人意思盖在颊间也……吾尝见僧惟真画曾鲁公，初不甚似。一日往见公，归而喜甚。

① 前一种解释见陈传席：《六朝画论研究》，江苏美术出版社1985年版，第69页。后一种解释见李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社1999年版，第457页；叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1987年版，第201页；吴功正：《六朝美学史》，江苏美术出版社1994年版，第351页；温肇桐：《中国绘画批评史略》，天津人民美术出版社1982年版，第16页。

② 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社1999年版，第458页。

③ 《亚里士多德全集》第6卷，中国人民大学出版社1997年版，第55页。

曰：‘吾得之矣。’乃于眉后加三纹，隐约可见，作俯首仰视，眉扬而额蹙者，遂大似。”僧惟真画曾鲁公，经历了从“不甚似”到“大似”的过程。所谓“不甚似”，并非“不似”。僧惟真作为一个出色的画家，画一个人物不至于不似。但是，在他没有捕捉到人物的典型特征、即苏轼所说的“意思所在”时，曾鲁公的画像仍然是“不甚似”。后来，僧惟真经过反复观察，终于发现了曾鲁公的典型特征，不觉喜甚，他在曾鲁公的眉后加了三道皱纹，曾鲁公“俯首仰视，眉扬额蹙”的形象呼之欲出，达到了“大似”，即“神似”。

顾恺之强调艺术作品要传神，但他也肯定形的价值和意义。他在对《小列女》的评价中说：“然服章与众物既甚奇，作女子尤丽，衣髻俯仰中，一点一画，皆相与成其艳姿，且尊卑贵贱之形，觉然易了，难可远过之也。”《小列女》虽然不够传神，然而所画衣服上的彩饰和众物已很出奇，作为女子尤其美丽，衣服发髻于俯仰中，一点一画，都形成了人物的艳丽之姿。人物的尊卑贵贱的形态，一望便知。这幅画的水平难以超越。

顾恺之对形的重视也在《论画》对大画家卫协的绘画《北风诗》的评价中表现出来。《北风诗》是《诗经·邶风》的篇名。北风雨雪比拟国家危乱将至，百姓相约去而避之。魏晋乱世，画家常用这种题材作画。顾恺之称赞绘画《北风诗》“美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，迁妙之迹，世所并贵”。绘画中人物形体美丽，比例准确，男女之别、向背之分合理，行迹迁妙，都为世人所推重。

艺术作品为了达到传神的效果，顾恺之主张艺术家在从事创作时要做到“迁想妙得”。他在《论画》中说：

> 凡画，人最难，次山水，次狗马。台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。

凡画，以人物最难，其次是山水树石，再次是禽兽之类。至于台榭等建筑物，它们是固定的器物，（画它们要依靠界尺和精密的计算），难以画成，但易于见好，不须要像画人那样“迁想妙得”。“迁想”中的“迁”与佛教术语有关，指迁移、超越。艺术家在创作过程中，不仅要反复、仔细地观察对象，而且要超越对象，展开思索、想象和联想。“妙得”就是达到妙的效果，也就是传神的意思。我们在上文援引过顾恺之“四体妍蚩本无关于妙处”的说法，也提到“妙”。

朱自清指出：“魏、晋以来，老、庄之学大盛，特别是庄学；士大夫对于生活和艺术的欣赏与批评也在长足的发展。清谈家也就是雅人要求的正是那‘妙’。后来又加上佛教哲学，更强调了那‘虚无’的风气。于

是乎众妙层出不穷。”①“妙”成为中国艺术批评的一个重要概念。

二、“传神写照”的价值

顾恺之提出“传神写照”的命题，表明他洞察了艺术创作深层次的规律。用现代语言说，传神写照指艺术创作要表现人物的典型化的个性。人物的个性是通过形体动作体现出来的，但是，常态的形体动作还不足以充分地体现人物的个性，只有典型的特征才能淋漓尽致地展示人物的个性。裴楷的画像已经表明了他的隽朗的个性，然而，“颊上益三毛”的裴楷画像远胜“未安三毛”的画像，因为前者不仅表现了人物的个性，而且表现了典型化的个性。

传神写照标志着中国艺术理论的一次飞跃，它既是对魏晋时期艺术实践的总结，又对中国艺术的发展产生了深远的影响。张彦远在《历代名画记》中说：“图画之妙，爰自秦汉，始得而记。”但是，魏晋以前的绘画，如画像石、墓室壁画和作为“升天图”的彩绘帛画，大都是简单的、外在的、形式化的，人物是一个简单的轮廓，人脸多为侧面，存在着符号化的现象。②《淮南子》提出“君形者”的概念，但《论衡》不是专门的绘画理论著作，它偶尔一提的概念在绘画界实际上没有产生什么影响。第六章第二节中指出，王充认为图画“置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也”，这表明他不了解绘画的作用；另一方面，也说明当时绘画的水平还很有限。

在传神写照理论的影响下，后世论述传神的著作不可胜数。南朝宗炳和王微提出山水画传神论。唐代张彦远在《历代名画记》中注意到顾恺之绘画的传神：“顾生运思精微，襟灵莫测，虽寄迹翰墨，其神气飘然在烟霄之上，不可以图画间求。”宋代苏轼写过《传神记》，第一句话就提到顾恺之作画贵传神的故事；他还说过“论画以形似，见于儿童邻”的名言。宋代陈郁写过《论写心》，其中说道：“盖写其形必传其神，传其神必写其心，否则君主小人貌同心异、贵贱忠恶，奚自而别，形虽似何益？”清代蒋骥写过《传神秘要》。这些足见传神写照理论影响的深远。传神论也对文学理论产生深刻影响。清人孙联奎在《诗品臆说》中写道：“《卫风》之咏硕人也，曰：‘手如柔荑’云云，犹是以物比物，未见其神。至曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮’，则传神写照，正在阿堵，直把个绝世美人，活活的请出来在书本上滉漾。千载而下，犹如亲其笑貌。此可谓离形得似者矣。”

与传神写照密切相关的迁想妙得是对艺术创作过程的精确说明。

---

① 《朱自清古典文学论文集》上册，上海古籍出版社1981年版，第131页。
② 参见陈传席：《六朝画论研究》，江苏美术出版社1985年版，第27页。

顾恺之的迁想妙得主要是针对人物画的创作过程而言的，但是它适用于一般艺术的创作过程，顾恺之明确地意识到艺术创作过程中艺术构思这一环节的存在。艺术家看到一位雅士，引起一种隽朗的感觉，这种感觉强烈到他想为雅士作画。但是，艺术家在下笔之前会有一个构思阶段，构思的兴起往往由于某种外在的刺激，艺术家一直孕含着隽朗的感觉，储而未发，雅士作为外在刺激物的出现，使艺术家产生了创作的冲动。于是，构思由兴起进入酝酿。一方面，艺术家要对这位雅士进行观察和体验，他不仅观察这位雅士，还要观察其他雅士。就这位雅士而言，他在家庭、交友、游览、社会活动中也有多种不同的表现。艺术家对这些现象进行比较、分析、选择和综合。另一方面，艺术家关于隽朗的感觉也不断积累，这种感觉的形成与艺术家的文化修养、禀赋、性格、兴趣等密切相关。经过一系列包含着创造性想象的创作心理活动，艺术家形成了雅士的明晰的印象。

艺术家所描绘的，不是他在视觉上所看到的对象，而是他头脑中对这个对象所产生的印象。顾恺之给裴楷画像，裴楷本人、顾恺之画肖像时所依据的裴楷的面孔是范型，但是范型并不直接入画。直接入画的是顾恺之从裴楷的面孔中提炼出来的、经过他的意识作用的范型的形象。真如古人所说："画写物外形，要物形不改。"所谓"物外形"，就是范型的形象，但是它又不改变范型。艺术对客观现实的反映不是机械的、直接的反映，它要经过一个中介环节，这个中介环节是客观现实和艺术家主观心理的有机结合，也就是迁想妙得。

迁想妙得的下一个阶段就是艺术传达阶段。艺术构思和艺术传达不是截然分开的，它们互补互动，在艺术传达阶段，艺术构思不断得到调整和深化。在《魏晋胜流画赞》中，顾恺之提出"全其想"，即在艺术传达中达到迁想妙得的效果。他写道："若轻物宜利其笔，重物宜陈其迹，各以全其想。譬如画山，迹利则想动，伤其所嶷。"画轻巧的物品，适宜用流利的线条；画凝重的物品，适宜用沉着的线条；都要达到预料的效果。例如画山，线条纤细流利就给人以轻飘的感觉，有害于表现山的沉重。这表明顾恺之言简意赅的绘画理论已经广泛地涉及艺术创作过程的全部三个阶段：艺术体验，艺术构思和艺术表达。这是极其难能可贵的。

传神写照和迁想妙得说明了中国哲学思想对中国艺术批评思想的深刻影响。在中国哲学史上，《荀子》、《淮南子》、《论衡》、《抱朴子》等哲学著作都论述了形和神的关系。虽然阐述的角度有所不同，但是这些著作都强调神是形的主宰，"神贵于形"，"以神制形"。不过，只有到魏晋时期，形神关系才获得艺术批评上的意义。顾恺之的传神写照不仅与先秦和汉代哲学中的形神论薪火相传，更得益于魏晋哲学形态——

玄学的影响。魏晋玄学重神理而轻形骸，汤用彤说："神形分殊本玄学之立足点。""顾氏之画理，盖亦得意忘形学说之表现也。"①顾恺之总结当时的艺术实践，在《论画》中称赞《伏羲神农》"神属冥芒"，《醉客》"衣服慢之，亦以助醉神耳"。同时，他也结合自己的创作经验，把哲学上的形神论运用到艺术批评中，这是一个创造，从而把艺术理论提升到从未有过的高度。

"迁想妙得"中的"妙"来源于《老子》，《老子》说"玄之又玄，众妙之门"，"古之善为道者，微妙玄通，深不可识"。"众妙之门"指一切变化的枢纽，也就是"道"。艺术创作对"妙"的追求使艺术具有形而上的意味。

顾恺之的传神写照阐述了艺术的对象，这种对象是"神"，是典型化的个性。他的迁想妙得和"全其想"阐述了艺术创作从艺术体验、经艺术构思到艺术传达的全过程。他的这种艺术批评思想迄今仍有重要的现实意义。

第二节 "澄怀味象"

"澄怀味象"的命题是晋宋时期的画家、绘画理论家和佛教思想家宗炳(375—443)在《画山水序》中提出来的。宗炳是与顾恺之稍晚近的同时代人，顾恺之的传神论主要针对人物画而言，宗炳的澄怀味象则把传神论扩展到山水画。西方 18 世纪才有正式的风景画，而中国早于其 14 个世纪以前就有了山水画和出色的山水画论。《画山水序》是中国第一篇山水画论。

宗炳有浓厚的隐逸思想。他的祖父和父亲都做过官，母亲"聪辩有学义"，他自幼得到很好的教育，但始终不愿踏入仕途。与顾恺之有密切关系的殷仲堪和桓玄也很赏识宗炳，有意提拔他。刘裕曾想起用宗炳为主簿，后来又征召他为太尉参军，而宗炳一再拒绝为官，而甘心"栖丘饮谷"。他的传记被列入《隐逸传》中。

宗炳对儒道佛皆有研究，以佛统儒道，是个虔诚的佛教徒，集佛教徒与隐士于一身。佛学大师慧远在庐山成立白莲社，近在庐山脚下的陶渊明拒绝入社，而宗炳不远千里跑到庐山，拜访慧远，在庐山住了 50 天，很可能有出家念头。其兄为南平太守，见此情况逼迫他下山，在江陵(今湖北荆州)盖了住宅，供他闲居，他被称为居士。宗炳写有《明佛论》，阐明佛教宗义，主张精神不灭，轮回报应。宗炳也深通玄学，精于玄谈。

---

① 《汤用彤学术论文集》，中华书局 1983 年版，第 225、227 页。

宗炳好游山水。据《宋书·隐逸传》记载，宗炳“好山水，爱远游”，“每游山水，往辄忘归”。他居住的江陵面临长江，西有巫山、荆山，南有石门、洞庭湖、衡山，东有庐山，北面是他的故乡南阳，再往北是嵩山和衡山。他游历了很多名山大川。晚年他曾叹曰：“老病俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。”即便老和病使他不能亲历山水之胜而只能躺卧在家，他也要在想象中遍睹名山大川。他是我国提出神游山水的第一人。所谓“澄怀观道”，就是澄清心中一切已有之见，在心无旁骛的情况下，观照“宇宙里最幽深最玄远却又弥沦万物的生命本体”①。作为知名的佛学家，宗炳的原意是希望通过欣赏自然山水，领会到栖身于自然中的佛的“神理”。如果对“澄怀观道”做世俗的解释，就是以澄清、空明的胸怀，在自然山水中见出宇宙的生命。所谓宇宙的生命，就是“中国人在天地的动静，四时的节律，昼夜的来复，生长老死的绵延，感到宇宙是生生而具条理的”②。这“生生而具条理”就是“道”，天地运行的大道。

宗炳富于艺术修养，善弹琴。作为画家，他既画山水，又画人物。不过，他的山水画已经失传，流传下来的是一些人物画，如《嵇中散白图》、《孔子弟子像》等。宗炳不是大画家，谢赫在《古画品录》中把他列为第六品，即最低的一品。对谢赫的这种评价，张彦远深为不满。

一、从“比德”到“畅神”

《画山水序》说的是对山水画的欣赏，但是它也适用于对山水本身的欣赏。从先秦到魏晋南北朝，对自然山水的欣赏经历了从“比德”到“畅神”的发展过程。所谓“比德”，就是以自然景物的某些特征来比附、象征人的道德情操。我国比较成熟的比德的自然审美观，形成于春秋时代。比德是儒家学说的表现，是将儒家思想核心中的“仁政”、“礼教”的部分渗透山水审美中去。

《论语·雍也》写道：“子曰：‘知者乐水，仁者乐山；知者动，仁者静；知者乐，仁者寿。’”知者为什么乐水，仁者为什么乐山呢？孔子没有明说。宋代学者朱熹解释道：“知者达于事理而周流无滞，有似于水，故乐水；仁者安于义理而厚重不迁，有似山，故乐山。”③孔子对山水的欣赏，是从道德角度的一种欣赏。与其说他是醉心于自然山水本身，不如说他欣赏的是由眼前的山水引起的对一种道德品质的联想。

---

① 《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1994年版，第280页。
② 同上书，第413页。
③ 朱熹撰：《四书章句集注》，中华书局1983年版，第90页。

自然景物的某些特点和人的道德品质的相似性,使欣赏着把它们两者联系起来。这在某种程度上成为中国文人对自然的一种一脉相承的审美习惯。

第一章第二节中援引了《论语·先进》篇中孔子与曾点等四位弟子的著名对话。对话描述了一群青少年在春光明媚的日子里结伴春游。这里对自然美景的欣赏,经过对景物的选择,以及感情的渲染,变得极雅致极深远。这是孔子对山东城郊山水林木的自然美景的肯定,表现了孔子超然的、蔼然的、爱自然的生活态度。另一方面,孔子又以这种诗情画意的美景来比附、象征他的社会理想和政治抱负,胸次悠然、物我同流的春游境界,仿佛是举止从容、各有所安的大同世界。这正是比德的自然美欣赏过程。难怪孔子喟然叹曰:"吾与点也。"他对曾点的志向深表赞许。

比德说的缺点不能引导人们专注于自然景物本身的欣赏,而是用它们来比附人的德行。魏晋南北朝时期,对自然景物的"畅神"审美观盛行起来。所谓"畅神",指自然景物本身的美可以使欣赏者心旷神怡,精神为之一畅。畅神与比德不同,它专注于对审美对象本身的欣赏,不要求用自然景物来比附道德情操。

畅神说出现在魏晋南北朝时期,确切地说,它出现在晋宋时期,有着深刻的社会历史原因。士族文人逃避市朝而作山林隐逸,促进了畅神的自然审美观的形成。这时候欣赏山水自然,不是因为心中预存的思想方式仿佛在山水景物上有某种映射,而是因为山水自然的存在方式与欣赏者澄明的心境有莫大的契合。"畅神"这个术语最早出现于宗炳的《画山水序》中。他说,面对山水画,"余复何为哉?畅神而已。"他的所谓畅神,本意是从佛学思想出发,在山水画的欣赏中追求山水的神理,从而得到精神的超越与解脱。然而在艺术批评上,畅神说仍有重要意义,因为"它强调了艺术的重要作用在于给人以一种精神上的解脱和怡娱,突出了艺术所具有的审美的特征。这是魏晋以来强调艺术的独立价值的思想的进一步发展"①。东晋末年佚名作者的《庐山诸道人游石门诗序》提到自然山水的欣赏使人"神以之畅",宗炳的畅神说由此发展而来。

《宋书·隐逸传》记载:(宗炳)"凡所游履,皆图之于室,谓人曰:'抚琴动操,欲令众山皆响!'"宗炳把所游历的山水美景画下来,挂在室内。他和山水有了很深的默契,在自然山水里意识到音乐的境界,赞颂山水的妩媚时群山仿佛有灵性,皆作回应。真是境与神会,真气扑人。这是

① 李泽厚、刘纲纪主编:《中国美学史·魏晋南北朝编》,安徽文艺出版社 1999 年版,第 495 页。

自然美欣赏中的胜境。

二、"澄怀味象"的涵义

宗炳在《画山水序》中写道：

> 圣人含道应物，贤者澄怀味象。至于山水，质有而趣灵。是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐，不亦几乎？

这一段是《画山水序》的总纲。圣人能够持有、把握"道"以应对事物的变化，他用这种眼光来看待万物，他的所见高下取决于他的"道"的高下。贤者虽然达不到圣人的高度，然而也能做到以纯净之心体味自然界中的各种景象，他的心所达到的境界取决于澄怀的程度，即心中杂念被清除的程度。圣人与贤者虽然看待自然的方法不同，但是对于山水，却有共同的评价：质有而趣灵。山水既有可见的形质，又有灵妙的意趣。因此，既要欣赏山水的形象，又要体味它们的灵趣。所以，黄帝（黄帝姓公孙，名轩辕）、尧、孔子、广成子（隐居崆峒山的仙人，黄帝曾向他请教治身的要诀）、大隗（上古仙人）、许由（尧欲让天下给许由，许由避而逃亡箕山）、伯夷和叔齐（孤竹君的两个儿子，隐居首阳山）等人，必定游览崆峒山、具茨山、藐姑山、箕山、首阳山、以及西方日落的地方（大蒙）。这又称为仁者乐山，智者乐水。圣人以其神明发现道，而贤者通过澄怀味象与道相通。山水以形质的魅力取悦于道，显示出道的神妙，所以山水为仁者所乐。

宗炳从佛教思想出发，认为山水是"神明"的体现和产物，所以，欣赏山水应该从形质看到其中的灵趣。宗炳列举的圣人和贤者未必会像他所设想的那样按照佛教思想欣赏山水，然而，剔除其中的佛教因素，"澄怀味象"对艺术批评仍有重要意义。"澄怀味象"和"澄怀观道"是一个意思。"澄怀"是对审美主体的要求，"味象"和"观道"是对审美客体的欣赏，合起来就是一个完整的审美过程。"澄怀"就是排除了功利和欲望的审美胸襟，"味"就是无所为而为的玩索。"象"是"道"的具体体现，自然山水的形象中隐含着宇宙生命。只有在自然山水的形象中见出宇宙生命，才是真正的审美欣赏，才是"味象"。这样，"味象"也就是"观道"。如果只看到自然山水的形象而看不到其中体现的宇宙生命，也就是说不能"观道"，那么，这还不是审美欣赏，不是"味象"。对于这样的欣赏者，山水只是"质有"，而无"趣灵"。

"传神写照"主要论述了人物画的传神问题，"澄怀味象"则把传神

说从人物画扩展到山水画;“传神写照”主要论述艺术创作中的传神问题,“澄怀味象”则主要论述艺术欣赏中的传神问题。

三、“本乎形者融灵”

“本乎形者融灵”是在画论上与宗炳齐名的王微提出来的。与宗炳相比,他从另外一个角度阐述了形神论。宗炳主张形神分离,形灭而神存;王微主张形神一体,形灭则神亡。但是他们都强调神重于形。

王微(415—443),琅玡临沂(今山东临沂)人。他与宗炳同年卒,但比宗炳小40岁,只活了29岁(亦说活了39岁)。他和王羲之同属王氏大族,早年曾做过一些小官。后辞官闭门不出,“常住门屋一间,寻书玩古”。王微多才多艺,“善属文,能书画,兼解音律”。谢赫在《古画品录》中把他列为四品,钟嵘在《诗品》中把王微的诗列为中品。王微的《叙画》是我国第二篇山水画论。

王微在《叙画》中写道:

> 夫言绘画者,竟求容势而已。且古人之作画也,非以案城域,辨方州,标镇埠,划浸流。本乎形者融灵,而动变者心也。灵亡所见,故所托不动。目有所极,故所见不周。于是乎以一管之笔,拟太虚之体;以判躯之状,画寸眸之明。

这一段是对绘画本质和功能的看法。王微首先批评了一种错误观点:谈到绘画,竟然只注意形势。古代有描绘山川形势的地理图,即图经,它们用以安排城域,辨别地方州郡,标注大山高地,划分湖泊河流,从而为行政、军事、经济等目的服务。然而古人作画并不是为了实现这些实用目的,山水画不同于地理图。山水画的特征在于“本乎形者融灵,而动变者心也”。山水画有别于地理图的根本之处在于它的山川形势融入了灵性,而欣赏者的心能够随着融入灵性的山川形势发生感应变化。如果不能见到“形”中的“灵”,那么,寄托于“形”中的“灵”就无法使人感动。对于人来说,由于视力有一定的局限,所见的山水景致不能周全。为了解决这个问题,就需要山水画的创作。一管画笔描绘出山水形势中的灵性(“拟太虚之体”),就像通过半身肖像(“判躯之状”)的描绘,从一寸长的眼睛中画出人物的神采。

王微的这段论述有两点值得注意:第一,他第一次明确地把山水画与地理图区分开来,指出前者的本质是审美的(“本乎形者融灵”),而后者的本质是实用的(“案城域,辨方州,标镇埠,划浸流”),两者泾渭分明。第二,王微在我国艺术批评史上第一次提出了艺术的补偿功能。艺术之所以产生,乃是补偿生活中的不足。山水画的创作是为了解决

"目有所极,故所见不周"的问题。艺术作为想象的产物,对人的作用有时候比现实生活的作用更强烈。艺术的这种特征使它能够补充人在有限的生活空间和生活时间中的不足,通过想象对人的需要作出补偿,艺术的这种功能被称作补偿功能。

王微的画论不同于宗炳的地方还在于,王微逐渐摆脱了佛教和玄学的影响,表现出热烈的想象和浓郁的情思。他在《叙画》中热情奔放地写道:

> 望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡。虽有金石之乐,珪璋之琛,岂能仿佛之哉!披图按牒,效异《山海》。绿林扬风,白水激涧。呜呼!岂独运诸手掌,亦以明神降之。此画之情也。

欣赏者面对山水画上的秋云,神情飞扬;面对画面上的春风,思绪浩荡。虽有优美的音乐和珍贵的宝玉,怎能比得上绘画呢?翻阅画册,所得到的精神享受迥异于观看《山海经》里的图经。在绘画中,绿色树林里有清风吹动,白色水流在山涧激荡。这难道仅仅是手掌运笔的功夫?也是"明神降之"的缘故。这就是绘画的怡情悦性。

对于"明神降之",有的学者认为"明神"就是"神明",指人的智慧、天才、精神、情感、思想活动等。我们倾向于把"明神降之"解释为"灵感骤至"。艺术创作当然需要技能("运乎手掌"),然而更需要灵感。只有在灵感驱使下的创作才能充满感情色彩,"喜气写兰,怒气写竹",才能使欣赏者"神飞扬"、"思浩荡"。王微虽然不可能对灵感作出科学的说明,但是,他敏锐地觉察到艺术创作不是凭借理智的、按照某种程序可以不断重复的行为,它需要激情和狂热。从这种意义上说,王微的"神明降之"比顾恺之的"迁想妙得"又前进了一步,从更深的层次上触摸到艺术创作的规律。

第三节 "气韵生动"

"气韵生动"的命题是南朝画家和绘画理论家谢赫在《古画品录》中提出来的。谢赫的生卒年不详,他的《古画品录》是中国第一部最为系统的绘画理论批评著作。《古画品录》原名《画品》,谢赫在该书序言中第一句话就说:"夫品画者,盖众画之优劣也。"他在书中所品评的不仅有古代画家,而且大部分是与他同时代的画家。按书的内容来说,称《画品》是合适的。宋代《画品》被称为《古画品录》,并且成为通行的名称。

一、"气韵生动"的涵义

谢赫在《古画品录》中写道：

> 六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。

谢赫所说的是绘画的六种法则。中国自古以来重"六"，贾谊最早提出"六法"的概念，天地万物"尽六理为内度，内度成业，故谓之六法"。"由此可见，'六法'是由'六理'而来的，天地万物产生存在的内在的尺度/准则。"①谢赫所说的六法中"气韵生动"作为绘画的总原则，位于六法之首，它不仅适用于绘画，而且适用于整个艺术，我们着重说明气韵生动的涵义。后五种法则的意思是：用笔要有骨法；绘画的形象要和所描绘的对象相似；画上的颜色要随循物象，达到类似的效果；要精心规划形象在画面上的位置；把原有的绘画模写成另一张，是学画的一种手段。

在解释气韵生动之前，我们先介绍一下六法的句读标点问题。对于六法的句读，有两种不同的意见。一种意见认为，六法每四个字连读，就像上文所引那样。持这种意见的有首先逐条转述六法的唐代的张彦远，直到清代，这种读法从无异议，当代大部分学者也持这种看法。第二种意见认为，六法的句读应为："六法者何？一气韵，生动是也；二骨法，用笔是也；三应物，象形是也；四随类，赋彩是也；五经营，位置是也；六传移，模写是也。"持这种意见的有近代的严可均和今人钱锺书。各派都陈述了很多理由，我们赞同第一种意见。

"气韵生动"是主谓结构，"生动"是形容"气韵"的，两者并非对等的概念，"气韵"需要"生动"地表现出来。所以，"气韵"是"气韵生动"的关键。"气"和"韵"本来是两种意义，在艺术理论著作中，谢赫最早把它们联在一起，使"气韵"成为一个重要的、影响深远的艺术批评概念。先看"气"。《老子》、《庄子》、《淮南子》、王充都论述过"气"。王充在《论衡》中对"气"作了大量的论述，如"人禀元气于天"，"人禀气而生，含气而长"，"人之善恶，共一元气"。这种元气自然论哲学在魏晋南北朝产生巨大影响。在文艺批评中，最早使用"气"的概念的是曹丕，他在《典论·论文》中说："文以气为主。"谢赫在《古画品录》中评价名人画时，多次提到"气"，如"风范气候"、"神韵气力"、"气力不足"、"乏于生气"

---

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社1999年版，第776页。

等。从元气自然论的观点看，艺术批评中的"气"有三个层次的意义："'气'不仅构成世界万物的本体和生命，不仅构成艺术家的生命力和创造力的整体，而且也构成了艺术作品的生命。"①

再看"韵"。"韵"字最早使用于音乐，蔡邕在《琴赋》中有"繁弦既抑，雅韵乃扬"的说法，嵇康在《琴赋》中也明确地提到"韵"，有"改韵易调"的说法。在魏晋期间，本来只同音乐有关的"韵"逐渐运用到魏晋的人物品藻中。《世说新语》中频频出现"韵"的字眼，如"风气韵度"、"拔俗之韵"、"天韵标令"、"风韵遒迈"、"雅正之韵"、"风韵迈达"等。这里的"韵"指人的形体、姿态、生命中流露出来的才情、智慧和风度的美。北宋范温说："独韵者，果何形貌耶？……韵者，美之极。"这颇类似16—17世纪英国培根所说的"秀雅合度的动作的美才是美的精华"。谢赫自己有"神韵气力"的说法，把"韵"与"神"相联系，把"气"与"力"相联系，这对于人们理解"气"和"韵"很有帮助。

谢赫在"气"和"韵"的上述涵义的基础上，把两者结合起来。"气韵"是人体中显示出来的生命力与姿态中流露出来的才情、风度的美的结合。"就是与人的个性、气质相关的生命的律动和个体才情、智慧、精神美两者的统一。它呈现为一个诉之于直感的形象，处处显示出生命的律动，同时又渗透着一种内在的精神性的美，十分接近于音乐。"②"气"和"韵"要兼具，有"韵"无"气"，就会柔弱无力；有"气"无"韵"，就不能耐人回味。"气"偏重于阳刚之美，"韵"偏重于阴柔之美。

在中国文字中，"生动"也可以分开来解释，"生"指生长，"动"指运动。生长和运动相联系。"气韵"本身必然表现在"生动"的形式中，所以和"生动"密切联系。

二、"气韵生动"的价值

为了了解气韵生动的价值，我们有必要把谢赫的"气韵"与顾恺之的"传神"相比较。"传神写照"和"气韵生动"这两个命题的共同点是：它们都深受中国古代哲学的影响，分别从形神论和元气自然论中拈出了"神"和"气"；同时，它们又和魏晋时期的人物品藻密切相关，人物品藻中强调人的"神"和"韵"。传神和气韵都是对人物画的评价，气韵说受到传神论的影响，但是与之相比，又有了发展。古代的人物画，在南宋之前，能见到的都是全身像。顾恺之强调传神，主张人物的个性应该通过有表征意义的形体表现出来，这首先是眼睛。他说："与点睛之节，

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1987年版，第219页。
② 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社1999年版，第790页。

上下、大小、酞薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”而“四体妍蚩”，无关于妙处。传神比形似前进了一步，使人物画从概念化进入了个性化，使绘画摆脱了道德的附庸而取得独立的价值。气韵又比传神前进了一步，因为它不仅强调了眼睛的传神，而且强调了整个体态的神情风貌。

人物画是否传神，比较容易理解。可是，人物画怎样才能做到气韵生动呢？“气”指人的骨体相貌。“谢赫的‘气’实指人的‘骨’，这‘骨’当然不是孤立的骨头和骨架，而是能显示人体风度气派的骨骼结构。”①如《世说新语》称赞王羲之“高爽有风气”，其中的“气”就是这个意思。有怎样的骨骼，就可以流露出怎样的韵致，所以，董其昌不说“气韵”，而说“骨韵”。至于韵，“一幅画中，如果线条柔静，清雅润淡，情趣连绵，浑化超脱，便谓之韵味足”②。

谢赫对绘画的评价，以气韵为第一要义，被他列为一品的画家都以气韵取胜。南朝宋明帝时代的著名画家陆探微“穷理尽性，事绝言象”，他作画能够穷尽人物的气韵，弃绝“言象”。魏晋玄学有“言意之辩”、“意象之辩”，强调“得意忘言”、“得意忘象”。“言”、“象”指外在的皮相，“意”指内在的本质。陆探微作画遗弃形似，而全其神韵。魏至西晋时著名画家卫协“虽不该备形妙，颇得壮气。凌跨群雄，旷代绝笔”。北宋沈括在《梦溪笔谈》中转述这段话时，直接把“壮气”改为“气韵”：“谢赫云：‘卫协之画，虽不该备形妙，而有气韵。凌跨群雄，旷代绝笔。’”卫协虽然在形象刻画上尚不尽善，然而元气淋漓。西晋著名画家张墨、荀勗“若拘以体物，则未见精粹。若取之外，方厌膏腴，可谓微妙也”。张墨、荀勗的画如果仅限于描绘具体事物来说，并不见得精粹，然而在形象之外以韵致论，那么，他们的画就能使人感到美味无穷，真是微妙之至。

南朝宋代画家顾骏之被谢赫列为二品，谢赫在《古画品录》中对他的画作评价说：

> 神韵气力，不逮前贤。精微谨细，有过往哲。

在作画的精微谨细方面，顾骏之比前人都强；然而从画的气韵上看，他不如以往优秀的画家。正是因为他过于精微谨细，从而有损气韵，所以，只能把他列为二品。谢赫认为顾恺之“格体精微，笔无妄下。但迹不逮意，声过其实”。顾恺之的画作很精微，但是谢赫认为他“迹不逮意”，他的画作不能很好地表达他的意图，所以把他列为三品。

宗炳和王微把顾恺之的传神论运用到山水画中，强调山水画也要

---

① 陈传席：《六朝画论研究》，江苏美术出版社 1985 年版，第 176 页。
② 同上书，第 174 页。

传神。从南朝宋后到唐初这一段时间中，山水画基本上处于停滞状态，宗炳、王微的山水画传神论占据主导地位。唐代山水画大发展，根据山水画的实践，唐末荆浩把气韵用于山水画，他把只做到形似的山水画称为“得其形而遗其气”，主张山水画要“气韵俱盛”。他对气、韵的解释分别是：“气者，心随笔运，取象不惑。”画家下笔要流畅坚定，不能迟疑不决，这样的线条构成山水画形象的骨架，显示出山水画的精神。“韵者，隐迹立形，备仪不俗。”韵指隐于山水画墨骨中的山水的秀气，可感受而无可指陈。①

气韵说在中国艺术批评史上产生了极其广泛的影响。唐代的张彦远，宋代的黄庭坚、郭若虚，明代的王世贞、董其昌，清代的邹一桂等对气韵都有论述。黄庭坚指出，“凡书画当先观韵”。明代绘画理论家汪砢玉在《跋六法英华册》中写道：

> 谢赫论画有六法，而首贵气韵生动。盖骨法用笔，非气韵不灵；应物象形，非气韵不宣；随类赋彩，非气韵不妙；经营位置，非气韵不真；传移模写，非气韵不化。

王世贞写道：“人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓乎其中，乃为合作。”

气韵说也对文学理论产生了重要影响。明代的陆时雍在《诗镜总论》中写道：“有韵则生，无韵则死；有韵则雅，无韵则俗；有韵则响，无韵则沉；有韵则远，无韵则局。物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体势在于游行，此则韵之所由生矣。”清人王士祯提出的“神韵”说，与气韵说是一脉相承的。

三、“立万象于胸怀”和“心师造化”

“立万象于胸怀”和“心师造化”的概念是南朝绘画理论家姚最在《续画品》中提出的。姚最生卒年不详（《周书》、《北史》上记载的在北周和隋为官的姚最应该是同名同姓者），《续画品》是谢赫《画品》的续作。姚最的思想倾向和谢赫基本一致，他也把六法作为评价绘画的根本原则。但是，在有些地方，他的意见与谢赫相左。

关于《续画品》的写作年代，研究者一般根据《续画品》中的内容来推定。姚最在《续画品》中称梁元帝为湘东殿下，这说明他写该书时梁元帝还没有即位，否则，他不会这样称呼梁元帝。梁元帝就是著名画家萧绎，他在称帝前曾被封为湘东王。萧绎称帝在 552 年，所以，《续画

---

① 参见陈传席：《六朝画论研究》，江苏美术出版社 1985 年版，第 176 页。

品》应该写于552年之前。又由于《续画品》是谢赫的《画品》的续作，谢赫的《画品》成书于532年，所以，《续画品》只能写于532年之后。这样，《续画品》成书于532—552年之间的说法就是可信的。

姚最的观点和谢赫最为冲突的地方在于对顾恺之绘画成就的评价。姚最的《续画品》在序之后评价了20位画家(包括谢赫)，而对他最为崇敬的顾恺之的评价却独自放在序中。

> 至如长康之美，擅高往策，矫然独步，终始无双。有若神明，非庸识之所能伤；如负日月，岂末学之所能窥？荀、卫、曹、张，方之蔑矣，分庭抗礼，未见其人。谢、陆声过于实，良可于邑；列于下品，尤所未安。

姚最认为顾恺之的绘画出类拔萃，独步古今，举世无双，远远高于以往记载的画家，他的作品岂是平庸的画家所能仿效、肤浅的学者所能企及？即便荀勖、卫协、曹不兴、张墨这样的大画家比起顾恺之来，也微不足道。能够与顾恺之分庭抗礼、并肩而立的画家，还没有出现呢！谢赫说顾恺之的声望超过了实际，这实在令人不悦。把他列为下品，尤其使人不安。

在论述绘画创作时，姚最主张“立万象于胸怀”：

> 夫丹青妙极，未易言尽。虽质沿古意，而文变今情。立万象于胸怀，传千祀于毫翰。

绘画艺术极其奥秘，不容易说清楚。虽然在内容上要沿用古意，然而艺术形式却要随着现实的变化而变化。胸中要蕴涵万物的形象，然后才能在笔端表现千载的景象。姚最以“立万象于胸”的概念，再一次强调了中国艺术所描绘的对象不是客观事物本身，而是客观事物和艺术家主观意识相结合的产物。

顾恺之以“传神写照”和“迁想妙得”说明艺术家描绘的是“物外形”，但又“物形不改”。如果仅仅描绘物形，那只是形似；在“物形不改”的基础上描绘“物外形”，才是神似。形似是“不甚似”，而神似才是“大似”。形似是写物，神似是写心。这个“心”就是立万象于其中的“胸怀”。宗炳以“澄怀味象”说明山水既有“质有”的一面，又有“趣灵”的一面。欣赏山水不仅要看到山水的形质，而且要体味山水形质中所包含的灵趣。谢赫以“气韵生动”说明艺术作品不是仅仅在物的外形描绘上精微谨细，而最重要的是有“超乎其表”的气韵，外形寓乎其中，才能相得益彰。姚最在前人的思想基础上，以极其明确的语言说明中国艺术

是写心，而不是写物。

与“立万象于胸”密切相联的是，姚最还在评价湘东殿下的画作时提出“心师造化”的概念。他称赞湘东殿下“学穷性表，心师造化”，治学能够穷究现象和本质，做到以大自然为师。唐代张璪提出的著名命题“外师造化，中得心源”可能直接来源于“心师造化”的说法。有人这样评价“心师造化”概念的价值：“不是眼师造化，手师造化，而是心师造化。造化形象本为无情之物，通过‘陋目’立于胸中，心通过造化的涵养和充实，在陶铸胸中‘万象’，使本来无情之物溶解、渗以画家的意识、感情，内营成心中形象，然后以手写心，则纸绢上的形象乃是画家之手传达画家之心，已不是造化中标本式的再现，而是画家的人格、气质、心胸、学养，一句话，就是画家本人，亦即今之所谓风格。”①

谢赫的《古画品录》和姚最的《续画品》树立了中国艺术批评的范例。谢赫和姚最把自己的艺术理论及对具体画家作品的评价结合起来，在批评中有碰撞、有争鸣，这不仅是艺术批评家理论表达方式的转变，而且是艺术批评家思维方式的转变。这两种转变对后世艺术批评思想的发展都产生了重要的影响。

---

① 陈传席：《六朝画论研究》，江苏美术出版社1985年版，第258页。

第十章 魏晋南北朝书论中的艺术批评思想

魏晋南北朝时期，书法艺术空前繁荣。一些帝王重臣成为著名的书法家。如魏王曹操，魏国的元老钟繇，东晋的重要政治人物桓玄，梁武帝萧衍等。钟繇的名言“用笔者天也，流美者地也”第一次把书法与美联系起来。东晋时期，书法成为士族文人陶冶性情的艺术，士族文人中多有善书者，这使东晋书法成为魏晋南北朝书法的高峰。书法的风格也从雄强豪放转向清新自然。魏晋时期产生了一批书法世家，如卫夫人所在的卫氏家族，王羲之、王献之所在的王氏家族，以谢安为代表的谢氏家族。王氏家族中书法家众多，人才辈出，几乎垄断了东晋的书坛。

在魏晋南北朝的各种艺术中，书法艺术最能代表魏晋风度。“晋人风神潇洒，不滞于物，这优美的自由的心灵找到一种最适宜表现他自己的艺术，这就是书法中的行草。行草艺术纯系一片神机，无法而有法，全在于下笔时点画自如，一点一拂皆有情趣，从头至尾，一气呵成，如天马行空，游行自在。”“魏晋的玄学使晋人得到空前绝后的精神解放，晋人的书法是这自由的精神人格最具体最适当的艺术表现。这抽象的音乐似的艺术才能表达出晋人的空灵的玄学精神和个性主义的自我价值。”①王羲之的书法如“清风出袖，明月入怀”，王献之的书法如“风行雨散，润色开花”。王羲之的被称为天下第一行书的《兰亭集序》不仅每个字体的结构优美，而且全篇的章法布局有度。全篇中的 20 个“之”字，每个都结体不同，神态各异，却又联系和贯穿全篇，使全篇从第一个“永”字到最后一个“文”字一气贯注。从王羲之不粘不脱的书法中可以见出晋人的旷远飘逸。

南北朝的书法理论家可以列出长长的名单：钟繇、卫铄、王廙、王羲之、羊欣、虞龢、王僧虔、萧衍、庾肩吾、庾元威、王愔、江式、颜之推等。其中的萧衍是皇帝书法家和书法理论家，他是梁朝的建国者，在位 40 余年，爱好书法和书法理论，在他的推动下，论书蔚然成风，萧梁时期成

---

① 《宗白华全集》第 2 卷，安徽教育出版社 1994 年版，第 273—274 页。

为书法理论比较繁荣的阶段。

第一节 “意在笔先”

“意在笔先”是王羲之在《题卫夫人〈笔阵图〉后》中提出的概念。王羲之(321—379;一作303—361)琅邪临沂(今属山东)人,西晋渡江后居会稽山阴(今浙江绍兴),官至右军将军,故称“王右军”。早年从卫夫人学书,后北游观摩前代书法名家的作品。他“备精诸体,自成一家,千变万化,得之神功”,唐代之后被尊为“书圣”。王羲之“位重才高,调清词雅”,有气量,爱山水,重性情,受玄学和佛学影响很深。在人物品藻中,王羲之是一位很活跃的人物。《世说新语》记载:“时人目王右军,飘若游云,矫若惊龙。”(《世说新语·容止》)“有人叹王公形茂者云:‘濯濯如春月柳。’”(《世说新语·容止》)王羲之也对别人作出品评:“王右军目陈玄伯,垒块有正骨。”(《世说新语·赏誉》)然而在清谈名士中,王羲之又很重视社会政治问题。这些因素对王羲之的书法和书论都产生了直接的影响。

王羲之的书论著作有《论书》和《题卫夫人〈笔阵图〉后》。有的研究者认为,《笔阵图》和《题卫夫人〈笔阵图〉后》都属伪造,不是卫夫人和王羲之的作品,伪造时间在唐代。因为只有在唐代,李世民把书法和打仗联系起来,才产生了“笔阵”的观念。①也有很多研究者、特别是书法理论家不同意这种观点,认为《题卫夫人〈笔阵图〉后》虽有鄙俚之语,然而所阐发的意见与王羲之的观点相近,全文虽未必出于王羲之之手,然而也可能保留了王羲之书论的主张。②

一、“意在笔先”概念的萌动

在王羲之提出“意在笔先”之前,卫铄在《笔阵图》中有过“意后笔前者败”、“意前笔后者胜”的说法,王羲之曾从卫铄习书,无疑会受到她的影响。卫铄(272—349)河东安邑(今山西夏县)人,汝阳太守李矩之妻,大书法家卫恒的侄女,世称“卫夫人”。唐张彦远《书法要录》载《笔阵图》,说是卫夫人所作。

《笔阵图》中常被引用的论述有:

> 善笔力者多骨,不善笔力者多肉。多骨微肉者谓之筋书,多肉

---

① 李泽厚、刘纲纪主编:《中国美学史·魏晋南北朝编》,安徽文艺出版社1999年版,第776页。

② 王镇远:《中国书法理论史》,上海古籍出版社2009年版,第29页。

微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣,无力无筋者病。一一从其消息而用之。

卫夫人对书法的要求是“多力丰筋”,骨力强劲而筋肉丰满。多骨微肉太瘦,干枯无力。多肉微骨,筋骨不能承受脂肉,在人为肉疾,在书为墨猪。对于这些规则,不能死板理解,要从意味上去领会。在中国思想史上,“骨”、“筋”的概念老子就提出过,他有过“骨弱筋柔而握固”的说法,以骨弱筋柔去战胜骨强筋刚。在书法理论中,最早、最明确地以“骨”、“筋”评论书法的是卫夫人的祖父卫瓘,他和其子卫恒都学习大书法家张芝的书法,卫瓘说他得张芝之“筋”,卫恒得张芝之“骨”。“瓘尝云:‘我得伯英之筋,恒得其骨。’”(张怀瓘:《书断》)卫夫人提出的“筋骨说”,是对其祖父的理论的发展。“这说明中国书法理论的提出‘骨’、‘筋’问题,其根本在于具体地探求人的生命力量如何通过书法的线而获得完美的表现。所谓‘多力丰筋’,就是要使书法的线条贯穿和充溢着内在的生命力,这是中国书法美在造型上的最根本的东西,同时也是一种精神境界。总之,‘骨’、‘筋’的概念被引入书法理论,它的美学意义首先就在于把艺术的美同生命的力联系了起来。”①

《笔阵图》提出了对七种基本笔画的要求,如一横要“如千里阵云,隐隐然其实有形”,一点如“高山坠石,磕磕然实如崩也”。由于要求“每为一字,各像其形”,所以,卫夫人通过形象的比喻来规范七种笔画的写法。但是,她在这里主要讲的是书法笔画的力度和气势,因为“千里阵云”和“高山坠石”并没有一个固定的形象。在这种情况下,她把运笔和心意联系起来,认为“意前笔后者胜”,不过,对于“意”她没有作出具体说明,而在王羲之那里,“意”得到了充分的阐释。与卫夫人相比,王羲之的叔叔王廙对他的思想和艺术的影响更大。王廙(276—322)曾任荆州刺史,工书画。作有《孔子十弟子图》,其中有画、有书、有赞文,是书、画、文三者的结合。《世说新语》载,“羲之少朗拔,为叔父廙所赏”。

在艺术理论上,王廙有一句名言:“画乃吾自画,书乃吾自书。”这是中国艺术批评史上第一次以如此明确的语言强调了艺术个性和艺术的个人风格。王羲之之所以能够在学习前人的基础上,创作出具有强烈个性风格的书体,或许与王廙的影响有关。

二、“意在笔先”的涵义

王羲之的书法思想尚意,关于“意”他有多种论述,其中两段最

① 李泽厚、刘纲纪主编:《中国美学史·魏晋南北朝编》,安徽文艺出版社1999年版,第420页。

重要：

> 吾尽心精作亦久，寻诸旧书，惟钟、张故为绝伦，其余为是小佳，不足在意。去此二贤，仆书次之。须得书意转深，点画之间，皆有意，自有言所不尽，得其妙者，事事皆然。(《论书》)

> 夫欲书者，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小、偃仰、平直、振动，令静脉相连，意在笔先，然后作字。(《题卫夫人〈笔阵图〉后》)

王羲之主张“意在笔先”、意“自有言所不尽”，是在书法理论领域对魏晋玄学中“意象之辨”、“言意之辨”的应答，是“得意忘象”、“言不尽意”的玄学主流思想在书法理论中的反映，是中国书法理论从“尚象”到“尚意”的自觉转变。中国书法与中国文字的创造密不可分，中国文字最基本的构字特点是造型。正如清人段玉裁所说：“圣人造字，实自象形始。”(《说文解字叙注》)文字和书法都要取法物象。而王羲之则在西晋书论的基础上，以比前人更为明确的语言把书法的本质与“意”联系在一起。在“取法物象”中，客观的“物象”处在书法创作中的首位；而在“意在笔先”中，主观的“意”处在首位。这是中国书法理论发展中重要的转变，也是中国艺术批评思想发展中重要的转变。

王羲之所说的“意”有两方面的涵义①，一是书法作品是艺术家主观情感和内在心灵的表现，虽然这种表现要借助于“象”，但是又不能拘泥于“象”。清人刘熙载在《书概》中说：“右军《兰亭序》言‘因所寄托’，‘取诸怀抱’，似亦隐寓书旨。”这就是书法的本质。“以书法的点画为‘意’的表现，也就是以书法的点画为个体的内在心灵的表现，而超越了历来的一切形象的比拟形容。实际上，不只书法，一切的艺术，不论其直接来自现实的形象的成分是多是少，在根本上都是个体内在心灵的表现，而不是对于现实的形象的单纯摹拟。”②

王羲之所说的“意”的另一方面的涵义是指，书法要有意趣。作为书法作品，只有点画之工是不够的，还要有笔墨以外的意趣。这种意趣超越具体物象，是“言所不尽”的。

“意在笔先”的概念对后世产生了重要影响。北宋的韩拙在《山水纯全集》中写道：“凡未操笔，当凝神著思，豫在目前，所以意在笔先，然后以格法推之，可谓得之于心，应之于手也。”清人王原祁在《雨窗漫笔》

① 参见王镇远：《中国书法理论史》，上海古籍出版社2009年版，第30—31页。
② 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·魏晋南北朝编》，安徽文艺出版社1999年版，第411页。

中写道："意在笔先为画中要诀。"

第二节 "心忘于笔，手忘于书"

"心忘于笔，手忘于书"是南朝齐代书法家和书法理论家王僧虔在《笔意赞》中提出的概念。王僧虔(426—485)，琅玡临沂(今山东临沂)人，官至侍中左光禄大夫，和王羲之同属一族，是第九章第二节中提到的王微的堂兄弟。他的书法理论著作有《书赋》、《论书》、《笔意赞》。他在《笔意赞》中写道：

> *书之妙道，神彩为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。以斯言之，岂易多得？必使心忘于笔，手忘于书，心手达情，书不忘想，是谓求之不得，考之即彰。*

在这段论述里有两点值得注意。

第一，神彩和形质的关系。王僧虔认为，书法的美包括两种因素：神彩和形质。形质指书法的点画结体，神彩指通过点画结体表现出来、但又不是点画结体所能包括的书法创作者的审美的精神、情感。在这两者中，神彩为上，形质次之。有形无神的书法尽是匠人之作，形神兼备的书法才是艺术家之作。这种观点与魏晋玄学形神论的观点是一致的，也受到顾恺之、宗炳等人贵神贱形的绘画思想的影响。不过，在书法理论中，王僧虔首次提出了重神轻形的观点。同时，他也不否定形质的重要性，认为只有神彩和形质兼备，才能把握书法的微妙的道理，从而超越前人。

第二，创作中"心忘于笔，手忘于书"的境界。书法创作的理想的过程是心、手、笔圆融协调，浑然一体，心手相应，手笔相应。书法是创作者思想感情的自然流露，刻意造作达不到这种效果，只有心、手、笔形成不可言传的默契，才能做到"心手达情"。

在《笔意赞》中，王僧虔还从用笔和结体两方面称赞书法的美妙："骨丰肉润，人妙通灵。努如植槊，勒若横钉。开张凤翼，耸擢芝英。粗不为重，细不为轻。纤微向背，毫发死生。"书法要有骨有肉，"骨丰肉润"的意思接近于"多力丰筋"，指书法骨力强劲而筋肉丰满。笔画要有力，直画如同直立的槊，横画如同铁制的钉。形体要飞动，如同凤凰展翅而飞，兰芝光华四射。笔画粗而不重，细而不轻，毫发之间就可能形成极大的差异，判若生死。

王僧虔在《论书》中评价历代书法家的作品时，也常用"力"和"媚"

的概念,"媚"指书法流畅,妩媚动人。例如评谢综说:"书法有力,恨少媚好。"评郗超说:"仅媚过其父,笔力不及也。"这里的"力"相当于"骨丰肉润"中的"骨","媚"则相当于"肉"。王僧虔的"力"和"媚"的概念来源于晋宋书法家和书法理论家羊欣(370—422)的"骨势"和"媚趣"的概念。羊欣评价王献之的书法时说:"骨势不及父,而媚趣过之。"张怀瓘在《书议》中称赞王献之的书法"挺然秀出","超逸优游","笔法体势中,最为风流者也"。王献之的书法流丽秀逸,符合南朝绮丽的审美风尚,所以,晋宋之间,世人对王献之书法的评价高过王羲之。由于唐太宗尊羲抑献,后世把王羲之视为高不可企的"书圣"。

在《论书》中,王僧虔提出了艺术中的"天然"和"功夫"的问题:

> 宋文帝书,自谓不减王子敬。时议者云:"天然胜羊欣,功夫不及欣。"
>
> 孔琳之书,天然放逸,极有笔力,规矩恐在羊欣后。
>
> 孔琳之书,放纵快利,笔道流便,二王后略无其比。但功夫少自任,故未得尽其妙,故当劣于羊欣。

王僧虔提出的"天然"和"功夫"涉及艺术创作中的一个重要问题:天才、天赋和技能、规矩的关系问题。后者是后天可以习得的。王僧虔有时也直接把"天然"和"规矩"相比照。宋文帝和孔琳之虽然天赋胜过羊欣,但是在功夫上不及羊欣。羊欣善隶书和行草,他在《采古来能书人名》中称赞张芝"高尚不仕",刻苦练书,"临池学书,池水尽墨",张芝的书法成就与他长期练习而形成的深厚功力密不可分的。作为一名艺术家,天然和功夫不可偏废。

王僧虔最重要的书法理论著作是《书赋》,这是中国艺术批评史上第一篇研究艺术创作过程的论文,虽然说的是书法创作,但是也适用于其他艺术的创作。《书赋》显然受到晋代陆机(261—303)《文赋》的影响,不过它比《文赋》短得多,内容比《文赋》简单得多,然而文字却很艰晦。它主要论述了书法创作过程中的艺术构思和艺术表现过程。《书赋》开篇两句话说:"情凭虚而测有,思沿想而图空。"这与陆机《文赋》中的"课虚无以责有,叩寂寞而求音"相类似。陆机认为艺术创作从虚无中求取实有("形"),从寂寞中求取声音。王僧虔认为,书法创作要通过情感("情")和想象("思"),把不可见的东西变成可见的东西。书法不是具象艺术,但它又是依据现实中客观存在的形式规律来结体、成形的。书法家把与"情"和"思"有关的"虚"和"空",表现为"有"和"图",即表现为书法的"形质"。

艺术构思成熟后,书法家对于自己的创作形象了然于胸,接着就进

入艺术表现阶段。“心经于则，目像其容，手以心麾，毫以手从，风摇挺气，妍孊深功。”思想里的构思要遵循一定的规则，眼睛里仿佛看到即将创作的书法形象，心指挥手，手挥动笔，心手相印，心中预想的形象通过笔墨呈现在纸上。这就是完整的书法创作过程。这样创作的书法才有感人的生命力量（“风摇挺气”），妍美华丽又有很深的功力。虽然王僧虔所说的是书法创作，然而它对于整个艺术创作具有普遍意义。一切成功的艺术表现都要做到“心忘于笔，手忘于书”，心中的艺术构思才能转化为可见的艺术形象。

接着，《书赋》讨论了书法的形体。王僧虔像前代书法理论家一样，用具体形象来比拟书法的美，如“仪春等爱，丽景依光，沈若云郁，轻若蝉扬”。他还说书法“托韵笙簧”，书法的美与音乐相通，具有鼓笙鼓簧的节奏韵致。王僧虔本人对音乐很有研究，他用“韵”字形容书法的含蓄的、令人味之无穷的美。与王僧虔同时代而稍晚近的书法理论家袁昂（461—540）也用音乐来形容书法的艺术魅力：“皇象书如歌声绕梁，琴人舍徽”。《书赋》对字体的疏密、曲直等也提出了辩证的要求：“稠必昂萃，约实箕张”，字的笔画稠密宜向内聚拢，字的笔画稀疏宜向外拓展。“或具美于片巧，或双竞于两伤”，这两句话有似陆机《文赋》的“立片言而居要，乃一篇之警策”。陆机的意思是说，在“文繁理富”的情况下，应该以简明扼要的语言，醒目而有力地点出全篇的主旨。王僧虔的意思说，一个字之中个别笔画的巧妙能使整个字形有美感，一个字中如果双峰对峙，就会两败俱伤，妨碍了整个字体的美观。王僧虔对书法形态美的要求是：“其委貌也必妍，献体也贵壮”，书法既是鲜妍美丽的，又是形体遒壮的。

《书赋》最后两句写道：“迹乘规而骋势，志循检而怀放。”作书要“乘规”、“循检”，即遵循规章法度；然而又要“骋势”、“怀放”，即驰骋才情，自由想象。在艺术创作中，自由要和规律相结合。这与王僧虔在《论书》中提出的天然和功夫相结合的思想是一致的。

第三节　“浓纤有方，肥瘦相和”

“浓纤有方，肥瘦相和”是梁武帝萧衍在《答陶隐居论书》中提出的概念。萧衍（464—549），南兰陵（今江苏常州西北）人。博学能文，在书法、音乐、文学等领域均有较高造诣。经常和他一起研讨书法理论的臣属有陶弘景（456—536）、袁昂、萧子云（486—548）等人。他的主要书法理论著作有《观钟繇书法十二章》、《答陶隐居论书》、《草书状》和《古今书人优劣评》。对于萧衍的书论，研究者们评价不一，有人认为萧衍的

《观钟繇书法十二章》在理论上"无太大的价值",《草书状》也"没有多少新意"①;然而,有人持相反的观点,指出萧衍的书法理论思想表现出"多层面内容和多层级内涵,相当丰富、完备而又深刻"。②我们认为,萧衍书论中的艺术批评思想还是具有比较鲜明的特色的。

这种特色首先表现在萧衍的"中和"思想上,他在《答陶隐居论书》中写道:

> 夫运笔邪则无芒角,执手宽则书缓弱,点掣短则法臃肿,点掣长则法离澌,画促则字势横,画疏则字形慢。拘则乏势,放又少则;纯骨无媚,纯肉无力,少墨浮涩,多墨笨钝,比并皆然。任之所之,自然之理也。若抑扬得所,趣舍无为,值笔连断,触势峰郁,扬波折节,中规合矩,分简下注,浓纤有方,肥瘦相和,骨力相称,婉婉暧暧,视之不足,棱棱凛凛,常有生气,适眼合心,便为甲科。

虽然这段引文比较长,但是比较容易理解,它通篇讲的是书法创作中"中规合矩"的审美标准。从笔势上看,"邪"没有锋芒,"宽"显得软弱;从笔法上看,点、撇短就臃肿,点、撇长就离散;从笔形上看,笔画紧凑字势强横,笔画稀疏字形散漫;从墨迹上看,少显得漂浮滞涩,多显得笨拙迟钝;从规矩上看,过于拘泥就缺乏气势,放得太开又失去规则。"纯骨"虽然有力量,但是没有妍媚;"纯肉"虽然有妍媚,但是又没有力量。其余如抑扬、取舍、连断也要和谐统一。总之,作书不能偏向一端,对立面之间要相互协调,"浓纤有方,肥瘦相和",从而达到中和,这才是书法的美。

以"肥瘦"评价书法,显然受到人物品藻中对人的形体和外貌评价的影响。最早用"肥瘦"来评价书法的是羊欣,他评价"胡(昭)肥,钟(繇)书瘦"。从此,"肥瘦"作为书法的一种审美评价标准得到广泛运用。例如,杜甫推崇书法的"瘦":"书贵瘦硬方通神",而苏轼却认为"短长肥瘦各有态,玉环飞燕谁敢憎"。萧衍则主张肥瘦相和。

书法的"婉婉暧暧"是媚,令人"视之不足",使人看不够;"棱棱凛凛"是力,生气飞扬。这样的书法堪称甲等,它既"适眼",又"合心"。适眼指书法作品使人的视觉的感官产生愉悦,合心则指书法作品与欣赏者的心灵契合,使人产生审美享受。

萧衍书论中的艺术批评思想的第二个特色是从历史发展的观点看

---

① 参见李泽厚、刘纲纪主编:《中国美学史·魏晋南北朝编》,安徽文艺出版社1999年版,第813页。
② 参见吴功正:《六朝美学史》,江苏美术出版社1994年版,第413页。

待艺术的变化。萧衍最重要的书论著述是《观钟繇书法十二章》，这篇著述的后半篇写道：

元常谓之古肥，子敬谓之今瘦。今古既殊，肥瘦颇反，如自省览，有异众说。张芝、钟繇，巧趣精细，殆同机神，肥瘦古今，岂易致意。

自晋末至宋、齐，由于羊欣、王僧虔等人的倡导和模仿，众人"随世所贵，规摹子敬(王献之的字)"。王献之书法的声誉超过王羲之，具有至高无上的地位。正如《南史》所说："羊欣重王子敬正隶书，世共宗之，右军之体轻微，不复见贵。"至于钟繇，就更不被看重，海内"不复知元常(钟繇的字)"。萧衍的同时代人认为，钟繇的字"古肥"，王献之的字"今瘦"，"古肥"比不过"今瘦"。萧衍对此提出异议，他以"巧趣精细"来评价张芝、钟繇的书法，他们的书法结体巧妙，富于情趣，笔画挺拔细硬，已接近天机神化，并非如时人所说的那样肥腴。"今古既殊，肥瘦颇反，如自省览，有异众说。"萧衍"以为肥瘦与古今没有必然的联系，而且审美意识随着时代的发展也会有所变化，故提倡凭借自己的直观感受来评价前代之书法"，他从直接观览钟繇和王献之的书法作品中得出并非古肥今瘦的结论。①不能以今趋古，也不能以古律今。萧衍认为钟繇的书法水平远在王献之之上，他得出"学子敬如画虎也，学元常者如画龙也"的结论。

萧衍的观点在当时产生了重要影响。陶弘景指出："斯理既明，诸画虎之徒当自就辍笔，反古归真，方弘盛世。"萧子云也说："因此研思，方悟隶式，始变子敬，全范元常，逮尔以来，自觉功进。"

最后，萧衍书论中的艺术批评思想的特色是品评语言形象生动，譬喻经典。例如，他在《草书状》里以精美的文字把草书的形状描绘得瑰丽多姿：

疾若惊蛇之失道，迟若绿水之徘徊。缓则鸦行，急则鹊厉，抽如雉啄，点如兔掷，乍驻乍引，任意所为，或粗或细，随态运奇，云集水散，风回电驰。……状众兽之逸原陆，飞鸟之戏晴天。像乌云之罩恒岳，紫雾之出衡山。

萧衍批评羊欣的书法说："如婢作夫人，不堪位置，而举止羞涩，终不似真。"这样的比喻就很贴切。萧衍主张书法要"浓纤有方，肥瘦相和"，

① 王镇远：《中国书法理论史》，上海古籍出版社2009年版，第45页。

"中规合矩",所以他很强调研习的工夫。他说:"一闻能持,一见能记,亘古亘今,不无其人,大抵为论,终归是习。""张芝所以能善书工,学之积也。"萧衍指出了"习"与"积"对于书法的重要性。

第四节 "天然"和"工夫"

"天然"和"工夫"是庾肩吾在《书品》中继承王僧虔的说法而加以深入阐述的概念。庾肩吾(487—511),南阳新野(今属河南)人,著名文学家庾信之父。他与梁简文帝萧纲的关系十分密切,与《诗品》的作者钟嵘共过事。庾肩吾善辞赋,长书法,是在宫廷有重要地位的书法家和书法理论家。他的《书品》和钟嵘的《诗品》、谢赫的《画品》齐名,作为对文学艺术不同样式的品评之作鼎足而立。《书品》开启了后世一系列的书品著作,如李嗣真的《书后品》,包世臣的《国朝书品》等,在书法史上具有重要意义。

庾肩吾在《书品》中采用"九品论人"的方法,把汉至齐梁的 123 位书法家分为上、中、下三品,每品又分为上、中、下三等。在总的艺术倾向上,他和萧纲相接近。萧纲崇尚藻绘华丽,主张文艺变革。庾肩吾也指出书法的发展是一个"变通不极,日用不穷"的过程。他对书法形态的美更是作了精彩的描绘:

> 或横章竖掣,或浓点轻拂,或将放而更流,或因挑而还置。敏思藏于胸中,巧意发于毫铦。詹尹端策,故以迷其变化;英《韶》倾耳,无以察其音声。

书法新奇巧变犹如詹尹卜筮时蓍草的千变万化,书法的灵动飘渺犹如《韶》乐的韵味袅袅。

张芝、钟繇、王羲之三人的书法被庾肩吾列为上品的上等,庾肩吾把"天然"和"工夫"作为评价书法的标准,他在《书品》中写道:

> 张工夫第一,天然次之。衣帛先书,称为草圣。钟天然第一,工夫次之。妙尽许昌之碑,穷极邺下之牍。王工夫不及张,天然过之。天然不及钟,工夫过之。

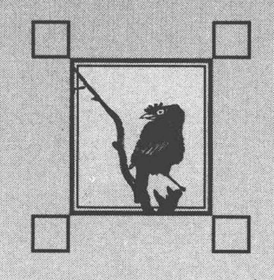
在三人之中,张芝下的工夫第一,他"临池学书,池水尽墨","衣帛先书",这些都是下工夫的表现。但是,他的天然不及钟繇和王羲之。王羲之工夫胜钟繇,但天然不及钟繇。因此,在庾肩吾那里,钟繇列第一,

王羲之第二，张芝第三。可见，天然和工夫固然要兼备，但是两者还是有高低之分，庾肩吾把天然摆在工夫之上。张芝的天然虽然比不上钟繇和王羲之，可是远远超过其他书法家。天然是“神化之所为”，工夫是“人世之所学”。

> 若探妙测淦，尽形得势，烟华落纸将动，风彩带字欲飞，疑神化之所为，非人世之所学，惟张有道（张芝）、钟元常、王右军其人也。

庾肩吾所说的“神化”即后世所说的“神品”，而“人世之所学”只是“能品”。

北朝和南朝书法风格不同。北朝宗钟繇、卫瓘，南朝宗“二王”。东晋和南朝不准立碑，故帖多，北朝则以碑铭见长。帖使用纸，适合行书和草书；碑刻于石，适合楷书和隶书。由于社会风情和文化心理的差异，以及艺术创作所使用的材质的区别，北朝书法雄劲，南朝书法流丽。康有为总结了魏碑的十美：一曰魄力雄伟，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。但是，随着南北朝书法艺术的交流，书法风格逐渐趋于统一。在隋代，“内承周、齐峻整之绪，外收梁、陈绵丽之美，故简要清通，汇成一局”，从而为唐代书法的到来打下基础。



第三编

唐宋艺术批评思想

第十一章 艺术批评思想的“唐宋变革”

历史是一条长河，有澎湃激流，也有回转千潮。在哨火烽烟中，每一次重大历史事件都意味着历史方向扭转的可能抑或时间的跨越，并由此呈现出不同的际遇。唐宋时期，“安史之乱”惊醒了唐人太平盛世之梦，唐后期开始反省沉思前代之得失，并由此开启北宋、南宋对世俗、致用的现实之维。这就是历史学界所称的“唐宋变革”论或“唐宋转型”论，借以指从唐代后期到南宋之间整个中国历史在经济、社会、文化思想等方面出现的大转折。艺术批评思想的“唐宋转型”正是基于这样的背景展开的。

第一节 “唐宋变革”的命题概述及历史回顾

“唐宋变革”(Tang and Song Transformation)或称“唐宋转型”(Tang and Song Transition)的说法最早由日本学者内藤虎次郎(1866—1934，号湖南)在1910年提出。内藤湖南在日本《历史与地理》第9卷第5号上发表《概括的唐宋时代观》一文认为，“唐和宋在文化性质上有显著差异：唐代是中世的结束，而宋代则是近世的开始，其间包含了唐末至五代一段过渡时期。……总而言之，中国中世和近世的大转变出现在唐宋之际。”①内藤湖南把唐代和宋代文化性质上的差异概括为八个方面：“贵族政治的衰落和君主独裁政治的兴起；君主地位的变迁；君主权力的确立；人民地位的变化；官吏录用法的变化；朋党性质的变化；经济上的变化；文化性质上的变化。”②即唐代和宋代的变化是社会整体结构的全面变迁。内藤湖南的研究主要在政治领域，而经济

---

① [日]内藤湖南：《概括的唐宋时代观》，载刘俊文主编：《日本学者研究中国史论著作译》第1卷，黄约瑟译，中华书局1992年版，第11—18页。
② [日]内藤湖南：《中国史通论》上册，夏应元等译，社会科学文献出版社2004年版，第315页。

和文化领域较少涉及，尤其是文化领域最少。如在论及文化性质上的变化时，内藤湖南认为从唐后期到宋代，经学已不再墨守儒家的经注、义疏，而变为疑古，以自我思考来解经，赋予新的阐释。文学上由注重繁杂形式的骈文变为注重自由表现的诗、词；艺术上由唐代的彩色壁画、金碧山水画，经五代至宋朝变为屏障画、黑白水墨画，乐舞由唐代服务于贵族，变为日益迎合平民趣味。

继内藤湖南之后，宫崎市定（1901—1995）发表《东洋的文艺复兴和西洋的文艺复兴》一文，首次提出"宋代文艺复兴"之说。遂后，1950 年宫崎市定刊布《东洋的近世》，着重从经济的角度补充了内藤湖南的"唐宋变革"说。该书中，宫崎市定对比西方的近世模式，论述了从宋代至清代中国近世社会的经济及经济制度特征。如交换经济的繁荣、都市和交通的发展、地主佃户关系的转变、科举制产生的文官体制的变化以及以佣兵制为基础的庞大的中央禁军等。宫崎市定认为，所有这些变化都是高度发达的交换经济和中央集权制度相结合的产物。

内藤湖南和宫崎市定的论说在日本学术界引起了激烈讨论，并一度被奉为京都学派。1948 年以前田直典（1915—1949）为代表的东京学派对京都学派的学说予以发难。京都学派对东京学派的质疑和批判主要是关于历史分期的问题争议，是关于何为中世、何为近世的讨论，但对于唐代和宋代的转型是基本认可的。

由此，"唐宋转型"由日本学术界扩展到欧美和中国学术界。如法国汉学家谢和耐在《中国社会史》中说，"11—13 世纪期间，在政治社会或生活诸领域中没有一处不表现出较先前时代的深刻变化。这里不单单是指一种社会现象的变化（人口的增长、生产的全面突飞猛进、内外交流的发展……），而更是指一种质的变化。政治风俗、社会、阶级关系、军队、城乡关系和经济形态均与唐朝贵族的和仍是中世纪中期的帝国完全不同。一个新的社会诞生了，其基本特征可以说已是近代中国特征的端倪了。"①法国汉学家白乐日（Etienne Balazs，1905—1963）著有《中世纪中国的社会和经济研究》，也来说明唐代和宋代社会体制和经济制度的明显变化。英国学者李约瑟同样说，与之前的朝代相比，宋代的"文化和科学却都达到了前所未有的高峰"②。美国学界对唐宋文化的研究与日本、欧洲着重从历史分期角度研究不同，主要从转变的内容方面着手，并认为唐代到宋代的变化不是一个渐进的过程，而是一个质的变化，因此美国一般称为"唐宋变革"（Tang and Song Transforma-

① [法]谢和耐：《中国社会史》，耿升译，江苏人民出版社 1997 年版，第 243 页。
② [英]李约瑟：《中国科学技术史》第 11 卷第 11 册，《中国科学技术史》翻译小组译，科学出版社 1975 年版，第 284 页。

tion)。美国最早对唐宋问题研究的是20世纪40年代的汉学家柯睿格(Edward Kracke)著的《中国的思想与制度》①。该书认为宋代的官僚贵族阶层具有很大的流动性,可以不停地吸纳平民阶层中的精英人才。自20世纪60年代以来,美国"唐宋变革"主要以郝若贝(Hartwell)和包弼德(Peter Bol)为主。郝若贝继承柯睿格,继续对宋代的科举制和社会阶层流动做拓展研究。②与柯睿格只涉及父系直系对宋代社会阶层流动的影响不同,郝若贝又考虑到整个家族和婚姻关系带来的对宋代官僚贵族阶层变动的影响。包弼德主要在思想史领域提出,唐代和宋代的思想呈现出一个巨大的变革。在《斯文:唐宋思想的转型》一书的导言中,包弼德讲道:"这部书的核心思想,就是描述在唐宋思想生活中,价值观基础的转变。但是,单单讨论这个问题会忽视一个更大的转变,即学者们是如何确立价值观的。简单地讲,初唐的学者们认为,写作、统治与行为方面的规范包含在代代积累的文化传统之中。关于价值观的争论不过是在讨论何种文化形式比较适宜。但是到了宋朝晚期,思想家们已经转而相信心(mind)的能力,藉此可以对内蕴于自我与事物之间的道德品质获取正确的观念,而人们普遍接受的文化传统则已失去了它的权威性。初唐人们相信,文化传统能为大一统的秩序提供必要的典范;宋代晚期人们则相信,真正的价值观是内在的理(principles)。在这两者之间出现了一个思想多样化的特殊阶段,这个阶段始于唐朝后半期,并持续到北宋。"③

中国学术界对"唐宋变革"的研究主要分为两种:一种是从历史分期问题上来讨论中古与近古的时间概念,如陈寅恪、钱穆、侯外庐、朱瑞熙等;另一种是从唐宋社会变革的具体内容上来讨论,如傅乐成、胡如雷、漆侠、王曾瑜、张邦炜等。陈寅恪在《论韩愈》一文中指出:"唐代之史可分为前后两期,前期结束南北朝相承之旧局面,后期开启赵宋以降之新局面。关于政治社会经济者如此,关于文化学术者亦莫不如此。退之者,唐代文化学术史上承先启后转旧为新关捩点之人物也。"④当代台湾宋史学者柳立言⑤对郝若贝关于家族研究视角予以补充,以对

① *Edward Kracke Family VS Merit in Chinese Civil Service Examinatiwzs under the Empire HJAS110*(1947);中文本为:[美]费正清主编:《中国思想与制度》,郭小兵等译,世界知识出版社2008年版。

② 参见Hartwell: *Demographic, Political and Social Transformation of China 750—1550, Harward Journal of Asiatic Studies*, Vol. 42, No. 2. (Dec., 1982), pp. 365—442。

③ [美]包弼德:《斯文:唐宋思想的转型》,刘宁译,江苏人民出版社2001年版,第3页。

④ 陈寅恪:《论韩愈》,《历史研究》1954年2期;参见胡戟:《汉魏隋唐历史底蕴的初探——历史大势,礼仪制度与士人的追求》,载《1997年中国唐史高级班,唐研究国际学术会议论文汇编》。

⑤ 柳立言:《台大历史学报》1999年第24期,第433—443页。

"家族"概念的内涵和外延的阐释做出新的研究。此外，当代学者刘方①著有《宋型文化与宋代美学精神》，对"转型"一词的涵义作了解释，指出转型不是一蹴而就的，而是一个历史的连续演进过程。随后又著有《唐宋变革与宋代审美文化转型》，对宋代的隐逸文化转型以及市民文化的兴起做了阐释，并从文学生产的角度论述了宋代新型文学的产生。

截至目前，国内关于"唐宋转型"的专题学术会议已举办 20 多场，其中近十年来重要的"唐宋变革"学术研讨会有 7 场。如 2000 年 8 月 11 日至 14 日，南开大学和中国唐史学会主办了"中国中古社会变迁国际学术讨论会"；2002 年 10 月 18 日至 21 日，厦门大学举行了"唐宋制度变迁与社会经济学术研讨会"；以及同年浙江大学在 11 月 9 日至 13 日，举办了"唐宋之际社会变迁国际学术研讨会"。2003 年，厦门大学和浙江大学再次筹办"唐宋变革"学术研讨会。2004 年 7 月 25 日至 28 日，云南大学举办了"中国唐史学会第九届年会暨唐宋社会变迁国际学术研讨会"。2009 年 5 月 15 日至 17 日，湖北大学召开了以"唐宋变革"为中心的"唐宋经济史高层研讨会。"

近五年来的"唐宋变革"研究呈现出一定特色，出现了专题性质的期刊论文组谈。如 2005 年《文史哲》第 1 期以"唐宋时期社会经济变迁"为题刊登了 4 篇论文，主要是经济和土地制度的研究；同年，《史学月刊》第 5 期组织了以"中古社会变迁"为题的 6 篇笔谈，侧重社会文化领域；2006 年《河南师范大学学报》第 2 期以"多元视野下的唐宋社会"为主题涉及了政治制度、城市经济、社会结构、海洋军事等方面的 6 篇文章；同年《江汉论坛》刊登以"唐宋变革"为题的 5 篇文章，涉及政治制度、阶层结构、伦理道德研究等；同年《河北学刊》从历史角度刊登了 6 篇以"宋代历史地位的再认识"为专题的文章；2009 年《光明日报》以"都市空间文化：隋唐长安研究的新视野"为题刊登 4 篇文章，从城市空间、文学等领域来研究。

第二节　"唐宋变革"的内容和原因

综合目前关于"唐宋变革"的研究，多集中在政治、经济、社会、军事、思想史、文化文学等领域，其中文化文学领域中涉及艺术领域的"唐宋转型"研究文章或专著仅 1 种，即《社会科学》2010 年第 9 期刊出的

① 刘方：《宋型文化与宋代美学精神》，巴蜀书社 2004 年版；刘方：《唐宋变革与宋代审美文化转型》，学林出版社 2009 年版。

《唐宋变革视野中文学艺术的转型》一文，在该文末尾有评者点评道："唐宋变革论自日人内藤首倡以来同，呼应者众，纷纷自政治、经济、社会、思想文化诸方面证成其说，而文学艺术领域迄今尚未见阐发者。该文有见于此，发其所蕴，填补了这一空白。"①该文主要结合内藤湖南关于文学艺术的部分研究成果，从体裁形式、受众对象、传播心态、文化精神、题材内容等方面全面探讨唐宋变革为文学艺术带来的新形式、新内容、新元素与新理念，涉及题材方面主要有诗词、小说、绘画、戏剧的发展概况及变化。

与上文提到的最新的艺术领域的"唐宋变革"研究相比，本书排除了文学领域，或者仅从涉及艺术的文学领域提取艺术方面的内容，以艺术批评思想史的研究为切入点，来开辟专属于艺术领域的研究，试图阐释艺术批评思想史的"唐宋变革"。在写作过程中，主要参考了当今哈佛大学包弼德的《斯文：唐宋思想的转型》、日本文学家浅见洋二的《距离与想象——中国诗学的唐宋转型》、漆侠的《宋学的发展和演变》以及刘方的《宋型文化与宋代美学精神》、《唐宋变革与宋代审美文化转型》等著作。此外，也综合了诸多国内外唐史、宋史研究专家关于唐宋社会背景、政治体制、经济发展等相关著作和文章来作为研究的背景资料。不同的是，本书所论述的"唐宋变革"侧重点不在于宋代"近世说"还是"中世说"的历史分期问题，而侧重于转折内容及原因方面的探讨。即着重对"安史之乱"前后，艺术批评思想史在内容上出现的大的转折变化予以论述、阐释，并综合现有的各"唐宋转型"论的有关知识作背景，融合到艺术批评思想史的研究中去。

艺术，是一个社会最敏锐的神经。艺术往往最先觉察并意识到社会的整体变化，包括政治体制、经济发展、哲学思想、各种雅俗、精英或大众的文化形态等，并最先在艺术领域中得以反映。因而，古今中外，艺术总被称为社会的一面镜子。意大利文艺复兴之师达芬奇在其论画的《笔记》中多次以"镜子"为喻表达艺术应反映自然的创作观："画家的心应当像一面镜子，永远把他所反映事物的色彩摄进来，前面摆着多少事物，就摄取多少形象。"②古希腊哲学家柏拉图在《理想国》中也以"镜子"形象表达他对艺术的理解："那并不是难事，而是一种常用的而且容易办到的制造方法，你马上就可以试一试，拿一面镜子四面八方的旋转，你就会马上造出太阳，星辰，大地，你自己，其它动物，器具，草木，以及刚才我们所提到的一切东西。"③

---

① 虞云国：《唐宋变革视野中文学艺术的转型》，《社会科学》2010年第9期。
② 伍蠡甫主编：《西方文论选》，上海译文出版社1979年版，第183页。
③ 同上书，第33页。

达芬奇和柏拉图分别以"镜子"比喻艺术对现实的映照关系，虽然不乏简单和机械，但却揭示了艺术与现实的辩证关系：艺术反映现实，现实的影子在艺术中又有所体现。现实在艺术中的映照，一方面呈现为显性的艺术形态（各门类艺术），另一方面又内化为理性的艺术理论，成为指导艺术自身发展的权衡。其中艺术理论中涉及艺术创作规律、艺术作品审美理论、艺术接受心理研究、艺术鉴赏批评研究等方面，其中艺术批评思想是从鉴赏评价角度综合了以上各方面的综合艺术理论。艺术批评思想作为社会上层建筑精神形态的一部分，是基于社会背景、艺术史背景和思想史背景这三重背景下的理论产物，因而其研究便具有了文史哲相通的要求，其中艺术批评思想的"历史感"相当重要。

综观中国思想史，曾出现过三次思想高峰：春秋时期的"百家争鸣"、宋代理学、清末民初的启蒙民主思想。然而在其他两次思想高峰中都没有出现大的思想转折，唯独在唐宋时期出现了"思想的变革"，原因何在？这与唐宋时期商业经济的发展密切相关。中国的商业始于商朝，然而真正的萌芽并得到进一步发展却在唐宋时期。唐代开放而广泛的外交活动，促进了文化的交流，同时也促进了商业的发展。商业活动的第一要素是：商品的交换。而商品交换必须在不同的物质拥有者的主体之间进行。于是，在唐代，伴随着文化的交流而促生的是文化与商业经济的同步发展。唐代的对外交流发达，对外贸易也繁盛。丰厚的物质基础和边域辽阔的境遇，造就了唐代泱泱大国的自信和圆满。唐代宫廷艺术的繁荣，也充分说明了在殷实的经济繁华下而出现的代表一定阶层和地位的艺术类型。艺术离不开繁华物质，雍容华贵中，宫廷艺术似一朵盛开的牡丹，芳香四溢。

以崇尚丰腴为美的审美风尚体现在艺术批评思想中，即为在贵族主流意识下对大写的"人"的饱满形态的赞扬。重视人本身，重视人的主体性价值，是唐代前期艺术批评思想的重要尺度。这是对作为群体人格的人的属性的彰显，人性关怀实为唐代思想的深层（这与魏晋时期重视自然玄学的传统宇宙意识不同）。唐代的人性启蒙是感性的、昂扬的，而到了宋代，转而倾向于人性的内在自觉。宋代的艺术批评思想以内省、达观、思辨，通过对人内在生命秩序的反省和深思（以反观宇宙的客观外在尺度"天理"，来体察人的内在主体精神尺度"人欲"），而达到对人的有限性的理性超拔。如果说，唐代执著于人之感性的超越和升华，那么宋代则是立足于人之理性的沉潜。如果说唐代是理想主义的，那么宋代则是现实主义的。唐代，以瑰丽的想象和充满自信的心态描绘着中古世纪的繁华；宋代，则以冷静的沉思和内敛的心态推开了现实主义之门。

唐代文化与商业的同步发展和相互交流共生，为宋代商业的繁荣

和市民基层的崛起奠定了基础，同时也深深影响了艺术。宋代的通俗艺术即为商业与文化发展结合的产物。宋代艺术史的一个重要特征是通俗艺术以空前绝后的普及成为人们世俗生活中不可缺少的一部分。同时，商业思潮又渗透了哲学思潮中，在宋代“三足鼎立”的思想交锋中，“经世致用”的实用主义思想占据了一席之地，成为宋代艺术批评思想和艺术史形态“变革”的始作俑者。于是，在宋代艺术批评思想中，实用主义的思维占据了主导。如宋代瓷器已不仅仅是作为装饰品，而且作为生活用品，如瓷枕、瓷瓶。宋代的五大名窑均为如此。走向生活的艺术和艺术中的生活二者融为一体。宋代实用主义批评思想的另一个原因是：商业艺术的再度繁荣。宋代的《货郎图》、《清明上河图》均反映出当时商业的繁荣，尤其是汴京（今河南开封）一带的城市地区。因此，在艺术批评思想中，“物的实用性”成为南宋评价艺术作品或艺术家成就高下的重要尺度。这与魏晋时期以传统宇宙论的“自然”尺度不同，与唐代弘扬主体性的“人”的尺度也不同——宋代转向了“物”的实用尺度。于此带来的是对艺术品，而不是对艺术创作者（如唐代）的高度崇尚。一定程度上，艺术价值高低重要的衡量标准就是艺术品实用性的高下。

以上艺术批评思想的“变革”源于唐宋时期商业经济与传统封建政治体制的博弈。在商业经济迅猛发展的唐宋时期，与之相对应的却是封建政治体制在“安史之乱”之后的逐渐松散。朋党之争、宦官专权的“内忧”，以及五代十国之后各边境国家的“外患”，都促使了唐后期以后的北宋、南宋在文化体制上的变化，如宋代施行的文治政策。唐代和宋代，在貌似松散的政治体制下，统摄其中的是以传统儒家文化的向心力为凝聚核心的礼乐文化。无论是唐代前期对传统儒学的极致发挥，还是从唐后期开始佛教对传统儒学的解构，都孕育了宋代新儒学的产生。宋代新儒学以恢复上古时期的传统儒学以期来适用天下，开发出理学、心学等诸种流派。因而，唐代和宋代，虽然有着文化思想史上的巨大变革，但是在整体的思想意识形态上贯穿的仍是道德至上的崇高原则。传统儒家“礼乐相济”的修身、齐家、治国、平天下的金科玉律，一直是唐宋之际文人高士、达观贵族心中潜存、并得以遵循的道德律令。因此，在唐宋艺术批评思想史中，艺术批评的标准始终以伦理标准为中轴，以政治标准、审美标准、社会标准和经世致用的经济标准为附属。

基于以上的阐释和论述，本书设置的思路如下。

艺术批评史的“唐宋变革”主要以唐代前期、唐代后期、五代、北宋、南宋五个历史阶段为主。艺术批评思想出现变革的时期是从唐代后期开始，至五代的过渡阶段后，南宋完成彻底的转型。

在转型的内容上主要从唐代感性、外向、自信、大度的文化气度到

宋代理性、内敛、严谨、现实之风的转变。具体表现为以下三个方面：其一，艺术史角度下艺术类型的变化：唐代以宫廷艺术为主到北宋市民艺术的兴起。其二，社会审美风尚的变化：从唐代崇尚丰腴肥胖为美，到宋代流行以瘦骨清象为美，表现在艺术审美上的是由“雅”到“俗”的转变。其三，艺术批评的评价标准的实用转向：从唐代前期重主体的“人”的尺度，到宋代走向世俗、致用的客体尺度。

在转型的原因分析上，也主要归纳为三个方面：其一，社会朝代转型下政治格局的变动，如“安史之乱”的政治事件是走向变革期的典型标志。此外，唐宋的文化政策，如唐代的科举制、开放的文化态度，以及北宋文治政策的施行都是影响变革的重要因素。其二，商业发展是唐宋变革的根本动因。唐代对外文化交流和贸易交往都比较频繁，经济已有了相当程度的累积，这为唐代艺术的繁荣奠定了物质基础。至宋代经济重心南移，商业经济和科技都得到很大发展，商业的繁荣是北宋艺术世俗化的重要促使因素。其三，哲学思想的影响。唐代虽然儒释道三教合一，但是前期主要以传统儒家思想为主，后期以佛教思想为主，禅宗一派崛起，至宋代新儒学的兴起，这是一个思想的巨变。宋代的哲学思想如北宋张载关注现实世俗的关学，以及南宋注重事功的浙东学派都是影响艺术批评价值尺度的关键因素。在这三个重要的影响因素下，唐代到宋代在社会阶层领域出现了松动的趋势，士、农、工、商这四个社会结构的基本成员具有了平等的地位。贵族阶层和市民阶层有了流动，这其中包含着每个社会阶层心态的不同变化，艺术批评思想史又是一部社会心态的变化史。

在具体阐释艺术批评思想史的“唐宋变革”中，转变的内容和转变原因是自然、有机融合在一起的。从中力图体现出于宏观历史背景和社会背景下唐宋艺术批评思想对艺术本体论、艺术创作论、艺术作品论（形式与内容的关系）、艺术发展观、艺术的品评标准、艺术功能论等多方面的见解。

第十二章　主体的关切:唐前期艺术批评思想中“人”的向度(上)

唐朝(618—907)一度被世界公认为中国古代最辉煌的时代之一。其辉煌之一体现为疆域的广袤。在中国古代历史上,唐朝是除元朝之外境域最广的朝代。657年,唐朝疆域曾西达咸海,北接西伯利亚;686年疆域又东达萨哈林岛(今库页岛),南至北纬18度。此外,唐朝的西都长安和东都洛阳虽不同时并举,但一朝两都的现象在中国历史上并不多见。其次,政治制度、经济发展与文化繁荣三者互为一体、共同发展。如科举制度为唐代选拔出政治、经济和文化人才,从而维护了其长期的稳定。而对外经济交流和文化交流的双向并举,又使唐王朝呈现出兼容并蓄的大家风范。

再次,也是最为典型的是,唐代艺术的全面繁荣以及与艺术批评思想的融合体现了对人的主体的关切。马克思说:“主体是人,客体是自然。”①李泽厚也论述道:“相对于整个对象世界,人类给自己建立一套既是感性具体拥有现实物质基础(自然)又超生物族类、具有普遍必然性质(社会)的主体结构力量(能量和信息)。……动物与自然是没有什么主体与客体的区别的,它们为同一个自然法则支配着。人类则不同,他通过漫长的历史实践终于全面地建立了一整套区别于自然界而又可以作用于它们的超生物族类的主体性,这才是我所理解的人性。”②

换言之,主体性即为人之为人的属性,这是人区别于动物和自然界的根本所在。有人把主体、主体性引入文学批评领域:“文艺创作强调主体性,包括两层基本内涵:一是文艺创作要把人放到历史运动中的实践主体的地位上,即把实践的人看作历史运动的轴心,历史的主人,而不是把人看作物;也就是看作目的,而不是手段;看作目的王国成员,而不是工具王国成员。二是要高度重视人的精神主体性,也就是重视人在历史运动中的能动性、自主性、创造性。只有充分调动他的主体性,

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷,人民出版社2005年版,第88页。
② 李泽厚:《批判哲学的批判——康德述评》,人民出版社1984年版,第424页。

人才能成为实践的主体，当人的精神能力被限制，即他的精神主体性丧失了，那么人也就丧失了在实践中的主体性，这时人就变成了任人操纵的机器。”①

如果说魏晋人物品藻体现的是儒士于道家自然中体悟的个体自觉，那么唐前期的艺术批评思想体现的则是对儒家群体人格的主体关切。尤其是唐代前期(618—742)，自唐建立至开元年间，初唐和盛唐时期体现了作为群体的“人”的共鸣。在感性的昂扬中，唐前期的艺术批评充盈着尼采酒神式的生命沉醉。舞蹈的身姿、书法的骨力、绘画的情性，都彰显着对大写的“人”的华丽赞美。晋代艺术批评思想的“传神论”开启了唐代更加关注人本身，尤其是人之身体和人之感性，艺术本体论侧重与人性的结合，批评标准侧重探讨艺术创作者的自身素质。

第一节 唐前期艺术史中“人”的体现

艺术批评思想是以艺术史的资料为前提的。唐代前期艺术批评思想中对人之主体的关切是以唐代前期艺术史(如绘画、雕塑、书法、乐舞艺术)中对“人”的特有描述为现象先导，以统治者的人才举措为政治依托，以儒家“礼乐相济”的思想为理论基石的。这三者共同诠释了唐代前期艺术如何体现“人”、如何重视“人”、如何理解“人”的。

一、唐代前期各门类艺术中的人物“典型”

在艺术史中，唐代是各门类艺术开始全面发展并走向独立分类的时代。尤其在唐代前期，绘画、雕塑、书法以及乐舞艺术都逐渐成熟，其体裁或者艺术特征都围绕“人”自身展开，除体现出唐代大写的“人”的精神气度之外，个体人物的不同性格也成为艺术表现的“典型”。

绘画艺术方面，唐代人物画盛行，可谓中国古代人物画的重要发展时期。中国古代人物画的成熟早于其他画科。据《孔子家语》记载，在周代即有劝善戒恶的历史人物壁画。至战国秦汉，以历史现实或神话中人物故事和人物活动为题材的作品大量涌现。战国楚墓出土的《人物龙凤》与《人物驭龙》帛画是已知最早的独幅人物画作品。其后大量出土的帛画、壁画、画像砖石，表现出这一时期人物画的兴盛发达。魏晋时期，玄学的风行，个人意识的自觉，一大批专业画家队伍的确立，促成人物画由略而精，出现了以顾恺之为代表的第一批人物画家，也出现了以《魏晋胜流画赞》、《论画》为代表的第一批人物画论，奠立了中国人

① 刘再复:《论文学的主体性》,《文学评论》1985年第6期，第12页。

物画的重要传统。至唐代，在继承魏晋人物画技艺和画论的基础上，以及借鉴佛教和外来艺术的过程中，人物画成为唐代一个独立的画科，并大致形成历史人物画、道释人物画以及仕女画三个种类。

唐代前期主要以阎立本的历史人物画和尉迟乙僧、吴道子的道释人物画为代表。阎立本擅画政治性的肖像画和历史画，尤其工于写真，刻画人物的面部表情和精神气质。如忠实记录唐蕃和亲这一历史事件的《步辇图》，阎立本以精到的笔触刻画了远道而来的藏族使者禄东赞的诚恳形象：禄东赞身着具有藏族特色的民族服饰，拱手致敬，额上长长的皱纹显示了其质朴而谦逊的心理。在塑造唐太宗的形象时，阎立本又辅以情节映衬：太宗坐在步辇上，六位宫女扶持步辇，两位宫女掌扇，后面一宫女持红色伞盖；太宗表情沉着、威严而又不失友好。此外，阎立本的《历代帝王图》（美国波士顿美术馆藏）也生动刻画了自两汉到隋朝 13 位古代帝王的不同性格和精神气度。

如果说阎立本以故事情节来体现人物的心理性格，那么尉迟乙僧和吴道子的道释人物画则以艺术技法来体现对人身体的审美诉求。尉迟乙僧来自于阗（今新疆和田地区），其擅长西域佛画，尤其在佛教造像和佛教人物画上独树一帜。《宣和画谱》记载北宋时御府所藏的其《弥勒佛像》、《佛从像》、《外国佛从图》、《大悲像》等 8 幅画中，尉迟乙僧采用西域凹凸法，以铁线描的方法勾勒人物每一部分的外部轮廓，以繁紧圆润的起伏转折体现人物形象的韵律和动感；以傅色的方法依靠色彩晕染表现人物肌肤的起伏变化，达到了“身若出壁”、“逼之摽摽然”①的视觉效果。吴道子也擅用艺术技法体现不同人物形象的特殊性。天宝五载（746），吴道子在太清宫绘制了玄宗时的重臣画像，后人赞为“千官皆生面也”。其绘制的宗教变相人物也奇踪异状，无有雷同。“数仞之画，或自臂起，或从足先。”②《行道天王图》中，吴道子以凹凸画法和其特有的“莼菜条”画法刻画了一系列人物形象：窃眸欲语的仙女、毛根出肉的力士、转目视人的菩萨、视之恶骇的戟手。

雕塑艺术方面，唐代的成就主要体现在前期，“安史之乱”后唐代因经济的衰落，雕塑也日益衰微，后世几代绘画盛于雕塑。唐代雕塑以宗教造像、帝王陵墓石刻和墓俑以及少数高僧的纪念性塑像为主。艺术特征上因受到唐代审美风尚的影响，即使是宗教人物塑像也都方正丰圆、神情娴定自如，呈现出对唐代丰腴之美的自发追求。无论是精细的写实肖像，还是宏大的群体组合像，唐代雕塑反映出的典雅、明丽、伟岸、大度、灿烂、周备都是温热的人性与理想神性的完美融合，是将魏晋

① 段成式：《寺塔记》卷下《光宅坊光宅寺》。
② 张彦远：《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》。

南北朝时神性威严的气度注入人的生命血肉的体现。如龙门石窟奉先寺中的佛像，本尊卢舍那佛高 17 米，开元十年(722)铭记，“佛身通光座高八十五尺，二菩萨七十尺，迦叶、阿难、金刚、神王各高五十尺”。其佛像的规模之大，于比例中体现错落和位居的排列，都表现出唐代艺术于“法度”仪轨中又见气量的审美悖论。在整体气势上，注重传达艺术“场”的气度，同时又不忽略单体塑像的精微。以卢舍那大佛为中心，呈现出理想主义的美感，以迦叶、阿难、金刚、菩萨为映衬，又体现出粗中带细，刚中兼柔的阴阳之美。每个单体佛像都赋予典型的性格：佛的超脱、迦叶的通达、阿难的精明、菩萨的悲悯、天王的勇猛和力士的暴烈，艺术典型的魅力在此被强调。

此外，唐代宗教造像中的佛陀像、力士像和菩萨像也十分具有人间意味，突出对人体美、人的生命气息的感受。佛陀造像由唐初的平静写实，逐渐走向圆润慈和，甚至体现对佛陀身体美的慨赞。如睿宗景云二年(711)邑义 16 人造弥陀像(日本书道博物馆藏)，其衣褶和台布均趋向简化，而着力塑造了佛陀发达的胸肌。力士像的肌肉也愈来愈夸张，动势日渐强烈，大有霹雳叱咤、惊心动魄之势。菩萨的造像也日趋呈现出人间女性的韵味。如神龙二年(706)观音石立像(美国宾夕法尼亚大学博物馆藏)的菩萨身体比例匀称、肌肤饱满而富于弹性、浑身满饰璎珞，身姿婉转、神情柔美，对于人体美有着饱满而大胆的赞美，对女性身体有着母性般的讴歌。菩萨像中富于比例的人体结构以及对人体感性美的痴迷，都体现出唐代开始对“人”有了自然的关注，对人的生命主体有了初步的体悟。

帝陵塑像和墓俑人物的塑造也呈现出写实和抽象相结合的特征。如高宗李显与武则天合葬的乾陵前的十对文武侍臣和六十一王宾像，以人物的动作和衣饰体现人物心理和性格。王宾像的紧窄胡服体现出其健壮的体格，拱手而立的动作又显示着其诚敬的心态。较之帝陵和宗教人物，用于墓葬明器的墓俑则显得较为活泼不拘，人物表情生动自然，形象惟妙惟肖。宫廷墓俑如伎乐俑、仪仗狩猎俑、侍俑等神貌细腻深入，体现不同的劳工分类；民间丧家乐傀儡俑则或者诙谐戏谑，或者浓丽窈窕，轻松随意，或者简净俏丽。

书法艺术方面，唐代由于科举取士制度和佛经缮写的兴盛，书法艺术空前兴盛，成为唐代较为成熟的门类艺术代表之一。“初唐四家”欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷主要研习王羲之笔法，多以楷书为范本，并进行了一些创新，如艺术风格上由隋代的瘦劲变为肥厚。盛唐时期书法以“草书”的发展夺得先声，突出字体的典型特征和书家的个人性格，素称“狂草”，这是唐代书法与其他朝代书法的区别之处。草书在东汉初创，在唐代达到发展的巅峰。盛唐时惯有“颠张狂素”之称的张旭与

怀素和尚的狂草被视为草书之典范，将艺术的表现主义作了极致的发挥，擅把书家性格融入书法艺术创作和艺术风格上去，并同时又以书法的性格体现书家的性格，甚至情感状态，体现了“书如其人”艺术风格论。如张旭的书法便体现了“喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕”[①]的强烈情感。此外，盛唐时期颜真卿改革书风，取代王羲之潇散抒情的艺术特征，开创雄健豪壮、宽博恢弘的艺术气度。此处，书法艺术又不仅体现了艺术家的个体性格，同时体现了盛唐的时代精神。关于唐代书论中体现主体性的艺术批评思想，后面章节中将具体论述。

乐舞艺术是唐代除书法艺术之外的艺术门类典范。舞蹈艺术的崛起意味着唐代人对人的主体的审美自觉的体现，以身体美体现对艺术美的最初追求。这与汉代将乐舞作为祭祀、丧葬等仪式的一部分不同，唐代乐舞走向审美化，注重艺术的娱乐价值。因而乐舞在唐代逐渐成为一门独立的艺术门类。乐舞机构除了有宫廷设置的太常寺、教坊、梨园之外，民间艺人也自发形成表演的艺术团体。这对于宋元戏曲艺术发展奠定了基础。

二、科举制与专业艺术家的出现

唐代前期政治、经济、文化都高度繁荣，出现了唐初“贞观之治”和盛唐时期“开元盛世”的局面。在太宗执政的贞观年间(627—649)，遭受战乱破坏的经济得以复苏。农民占有一定土地，赋役负担减轻，大量荒地被开垦出来，农业更加兴盛；“丝绸之路”的开拓使唐代的商业得以发展，当时世界著名商业城市有一半是在中国。沿海的交州、广州、明州、福州，以及内陆的洪州(江西南昌)、扬州、益州(成都)和西北的沙州(甘肃敦煌)、凉州(甘肃武威)都是新兴的商业城市。首都长安和陪都洛阳则是世界性的大都会。开元盛世(713—741)之时，玄宗李隆基兴修水利、改进农业工具(如改进农具“曲辕犁”、灌溉工具“筒车”)，重视手工业和商业的发展，“唐三彩”成为当时世界工艺的珍品，长安城坊、市分开，坊为住宅区，市为商业区。唐代前期经济如此繁荣为中国古代专业艺术家的出现提供了客观条件。艺术家是社会分工的产物。在人类早期阶段，精神生产与物质生产尚未完全分离时，艺术家附属于物质生产，并没有分化出来，因此早期技术娴熟的工匠就是艺术家。尔后，随着生产的发展，社会分工中体力劳动与脑力劳动最后分野，艺术生产遂成为一个独立的精神生产部门，艺术家开始独立出来。在唐代，由于经济的繁荣，精神生产才得以获得相对的分离，专业的艺术家开始出现。初唐以书法家为盛；盛唐以乐舞艺术家为代表。

---

① 韩愈:《送高闲上人序》。

唐代专业艺术家的出现更有赖于唐朝历代皇帝沿袭、改革的科举制度。中国的科举制度渊源于汉朝，创始于隋朝，确立于唐朝，完备于宋朝，兴盛于明、清两朝，废除于清末。据史书记载，从隋朝大业元年(605)的进士科算起到光绪三十一年(1905)正式废除，整整绵延存在了1300年。科举制本是通过考试选拔官吏的一项制度，但在选拔朝廷官吏的同时，也促进了专业艺术家的萌生，如专业的书法家、乐舞艺术家等。唐代书法是继晋代之后第二个发展高峰，记载有姓名的书法艺术家和书法理论家就达180多人。马宗霍(1897—1976)在《书林藻鉴》中记载能书之人有245人之多，而大量民间无名书法家尚不在其列。自太宗李世民到后世几代帝王都酷爱书法，以至整个皇宫六院，后宫嫔妃、文臣武将，乃至民间僧侣、妇女皆善书法。至盛唐开元、天宝时期，形成了"是以五尺童子，耻不言文墨"[①]的社会风气。书法艺术的如此盛行和书法艺术家的涌现是与唐代科举制分不开的。唐代科举制分常举、制举两种。所谓常举是指每年分科举行的科举；制举是指由皇帝临时下诏举行的科举。其中常举的考试内容中有项叫"明字"的科目，就旨在选拔对书法、文字有专长的人才。选举具有书法专长的人才后，一般成为朝廷"书院"(不是后代的书院教育，而是皇廷图书馆)的誊写、抄录人员。

此外，在唐代科举选拔过程中，考试也分为笔试(初试)和"选试"(复试)。其中"选试"又称为"释褐试"，意即通过选试合格的人，可脱去粗布衣而换上官服，离开平民队伍而进入官吏行列。经过选试的及第人士由礼部将其材料移交吏部进行"关试"。"关试"考试的内容为："身、言、书、判"，具体就是考察考生的体貌、言辞、楷书、批审公文四项内容。《通典》卷十五《选举三》载，吏部铨试，"凡择人有四事：一曰身，取其体貌丰伟；二曰言，取其言词辨正；三曰书，取其楷法遒美；四曰判，取其文理优长。……凡选，始集而试，观其书、判；已试而铨，察其身、言。"考试的程序，是先试书法和判词的文词，然后再察看身和言，看形貌是否端正丰伟，说话的言词是否清晰有条理。由此可见，书法成为及第人士复试中的主要衡量标准。宋人马永卿在《嬾真子》中评价唐代以书取士对唐代书法的影响时，曰："唐人字画，见于经幢碑刻文字者，其楷法往往多造精妙，非今人所能及。盖唐世以此取士，而吏部以此为选官之法，故世竞学之，遂至于妙。"

唐代乐舞艺术家的出现也与唐代科举制有关。唐代有诸多乐舞艺术家，如初唐乐律学家张文收、乐舞家吕才、琵琶演奏家裴神符；盛唐李隆基、杨玉环，作曲家李龟年李氏三兄弟，以及琴师董庭兰，晚唐琴家陈

---

① 杜佑撰：《通典》卷十五，选举三。

康、陈拙等。高宗永隆二年(681)八月诏曰:“自今已后,考功试人,……进士试杂文两首,识文律者,然后并令试策。”文律,指文章之音律,即考试的杂文两首都必须讲究格律、音韵。据析,唐代的“大曲”歌词便多是由唐代五言或七言律诗构成。因此唐诗追求声韵也促进了音乐艺术的发展。科举考试中,规定文辞诗赋必须讲究韵律,这在客观上也促进了音乐艺术的发展,促使专业艺术家的出现。

唐代的对外文化交流,促使艺术人才的流通。唐代的科举制也吸引了许多远邦近邻的异国读书人士前来应举,如日本奈良时代的遣唐留学生阿倍仲麻吕进士及第后就于唐朝做官。此外,如前文所述,唐代许多雕塑家、画师也均来自西域一带,即今天亚洲中部、西部,印度半岛,欧洲东部和非洲北部一带。许多乐舞艺术家如初唐的安叱奴就来自西域安国(今中亚布哈拉一带)。唐代的对外人才引进政策促使唐代艺术家之间获得了更多艺术交流,因此唐代的艺术具有鲜明的异域风格。

三、唐代前期儒家的“乐化”人格与艺术教育的实践

唐代的科举制虽然不是主要为选拔艺术家而设,但选拔出的文武官吏中有很多就同时是艺术人才,可以说上文所述的专业艺术家并不意味着艺术家已完全独立,而是有一部分仍依附于唐代的官吏制度。唐代设有专门的艺术官职,如待诏、供奉、只侯等画官,有很多专业的艺术家同时也是重要的官员。如“画圣”吴道子,就曾任过内教博士。内教博士是唐代中书省所属的习艺馆下开设的教授宫人读书习字的官职,一般是由 18 名儒者组成,分授经、史、老庄、书法、棋艺等。又如,太宗时杰出的音乐家吕才曾任过太常博士、太常丞,掌管礼仪祭祀时的乐律习作。

值得注意的是,唐代的科举制始终把考生的品德放在首位。唐宪宗在《严定应举人事宜敕》中规定,“自今以后,州府所送进士,如迹涉轻狂,兼亏礼教,或曾为官司科罚,或曾任州府小吏,有一事不合入清流者,虽薄有词艺,并不得申送”。唐代是中国中古文化的总结者,其思想基础仍是以先秦传统儒家思想为主导的。先秦儒家尤其是孔孟思想一直以“内圣外王”为其孜孜以求的目标,以内在的“修身养性”达成外在的“治国”、“平天下”的社会己任。由此,形成了传统儒家以“圣人”、“君子”、“小人”为主的人格结构。“圣人”为儒家的理想人格,圣贤、完满;“君子”为现实人格,融他人、家庭和社会于一身;而“小人”正是圣人和君子所不齿的,是背离社会主流文化的贱人格的代表。儒家重视美好人格的完善,以“礼乐相济”的思想为实现理想人格的途径,“礼”为社会行为的规范,笃行“礼”才能保证社会秩序的运行;“乐”为社会秩序的调

和剂，把不同等级协调在一起。“兴于《诗》，立于礼，成于乐。”[①]《礼记·乐记》中更言：“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。”可见，艺术教育在儒家人格系统中的重要地位，可以说儒家的人格是“乐化”的人格，以礼教的理性规矩为理性基础，以艺术的感化作用为感性基础的稳定结构。

如果说唐代之前是儒家“乐化”人格的理论形成阶段，那么唐代之后则是儒家“乐化”人格的实践阶段——付诸于艺术教育的实践环节。中国古代的艺术教育并无完整系统的理论，而是侧重于“行”(实践)。通常以师徒之间口传心授、言传身教式的经验性教育为主，以技艺教育为先，从中体悟艺术方法，达到如庖丁解牛式的“进技于道”[②]的自由境界。唐代的许多专业艺术家虽多是宫廷艺术家，但是艺术家的等级性并不意味着艺术教育的不平等性。相反，唐代掌管教习、培育艺术人才的儒者充分发挥了儒家“仁者爱人”、“泛爱众”的博爱情怀，把广济天下的人道主义精神融入到艺术教育的实践中去。孔子讲“泛爱众，而亲仁”[③]，“四海之内皆兄弟”[④]，孟子讲“仁者爱人”[⑤]、“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”[⑥]。都是指在社会的“礼”的等级性之外还要有“仁”的伦理原则。因此，儒家艺术教育始终把美善合一作为整体人格主体所追求的目标。荀子讲“美善相乐”，把美与善的统一作为艺术的最高理想，“故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐”[⑦]。

秉承这一美善合一的儒家人格培育之宗旨，专业的宫廷艺术家和散落民间的艺术“匠人”虽社会地位和艺术风格上有明显不同，但均受到重视，并形成以宫廷艺术为主流的“向心力”。据传，在玄宗的亲自倡导下就形成过“六么水调家家唱，白雪梅花处处吹”的全民爱乐局面，体现了艺术在民间的普及性。民间艺术家公孙大娘，以及音乐家李龟年均曾仕任宫廷官职；玄宗时期，贤臣马周与乐工们“比肩而立，同座而食”[⑧]。此外，《新唐书·选举制》中记载，“国子学收三品以上文武之子孙，太学五品以上……”，书学、四门学、律学、算学招收七到九品官吏子弟以及“普通人之通其学者”。普通老百姓，只要通艺术专长(主要是书法)者，皆可参加科举考试，不像其他学科官员有严格的出身和官员品

① 《论语·泰伯》。
② 《庄子·养生主》。
③ 《论语·学而》。
④ 《论语·颜渊》。
⑤ 《孟子·离娄下》。
⑥ 《孟子·梁惠王上》。
⑦ 《荀子·乐论》。
⑧ 王溥撰：《唐会要》卷三十四。

级的限制。科考的低门槛，促使教育，尤其是艺术教育向各个阶层开放。开元二十一年(733)，玄宗下敕"许百姓任立私学"。唐代诗人王建的《凉州行》中就描绘了当时艺术教育的盛况："城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。"

可见，儒家的仁爱情怀和"乐化"人格是融合在唐代艺术教育实践中的指导思想。同时，唐代所有的艺术教育无论其形式多么灵活多样，但其宗旨是不变的：以"乐治"的方式统普通民众之心于朝廷之心，实现上下齐心的政治目的。

第二节　唐太宗李世民的人本艺术观

李世民(599—649)，唐高祖李渊次子，陇西成纪(今甘肃秦安)人，隋末起兵后，戎马倥偬，平定四方，开创了中国封建王朝的盛世局面。同时，其"偃武修文"的治世之举，又使他"以万机之暇，游息艺文"(《帝京篇十首·序》)，致力于艺术理论的研究与实践。其书法论著有《王羲之传论》、《笔法诀》、《笔法》、《指意》、《笔意》、《论书》；作品行书《晋祠铭》、《温泉铭》，《醇化阁》中收录的《两度帖》、《自慰帖》、《晚复帖》，草书《屏风帖》。乐舞论主要见于唐代吴兢《贞观政要·礼乐》中，创作有武曲《亲王破阵乐》(即《七德舞》)，文曲《功成庆善乐》。贞观七年(633)，李世民又绘制《破阵乐舞图》。从这一层面上来说，李世民又是一位杰出的艺术家。

作为帝王，李世民于江山社稷之中看到了"人"(民)的力量，故谦言纳谏。作为文人，李世民融"人"的力量于艺术之中，形成了人本艺术观，故有"文治"之举。其人本艺术观是秉承传统儒家的"人"学思想而来的，"人本"一词不见于古汉语，其所表述的"以人为本"，不是从哲学的存在论上说以人为"本根"或"本原"的意思，而是从价值论上说以人为中心或以人为最有价值的意思。①

一、"致安之本，惟在得人"的人本思想

李世民的人本思想主要源于其政治生涯中的治国体悟。隋炀帝的暴政与不得民心成为前车之鉴，李世民认识到"致安之本，惟在得人"②的历史规训。因而，举贤若能、任人唯贤的人才观成为李世民人本思想的现实来源。李世民的人才策略具体体现在以下三个层面：

---

① 李存山：《"人本"与"民本"》，《哲学动态》2005年第6期，第21页。
② 吴兢：《贞观政要》，第89页。

其一，李世民特别注意“用才”，正所谓“能安天下者，惟在用得贤才”①。李世民不计宿怨旧仇，不计出身门第，但凡有才者均搜罗门下，为我所用。李世民起用许多隋朝旧臣，如屈突通、李靖、戴胄；重用不少地方武装势力头目，纳用不少农民将领，如尉迟敬德、程咬金、秦叔宝等人；提拔了许多少数民族如鲜卑、鞣鞨、契丹、吐蕃、沙陀、西域等各族将领留在京师任官。李世民的此广泛用人之举可谓贞观盛世的原因之一。

其二，李世民的广罗人才并不等于没有选材的标准。在“识才”上，李世民主要通过科举制度来选拔人才。李世民通过对隋朝九品中正制的兴革，打破上层士族门阀的科举垄断，使寒门出身的庶族地主子弟也可入仕参政。在选才的标准上，李世民开创性的将书法艺术与科举选人联系在一起，即所谓“以书取仕”。清人马宗霍《书林藻鉴》云：“至专立书学，实自唐始”，“唐铨选择人之法有四，其三曰书，楷法遒美者，为中程，是以书取士也”。应试者是否合格，与楷法的遒美不无关联。在一定层面上，书法艺术的法度、程式成为录取人才的门槛。明代项穆在《书法雅言〈书统〉》中对此作了解读：“正书法，所以正人心也；正人心，所以闲圣道也。”对书法艺术的规正实际上是对人心的规正，是对儒家圣人之道的追求。

其三，要使人才济济，活水常来，更在于“养才”，培养人才。为此，李世民在中央设立了国子学、太学、四门学、律学、算学、书学等六种学校，大力培养各种专长的人才。此外，李世民还施行开放的人才政策，吸引大批外国留学生来唐学习。如朝鲜半岛，中国的高昌和吐蕃等地均有众多的贵族子弟来唐学习、交流，一时间出现了“古普未之有”的学术盛况。在官吏的考核方面，李世民也有严格而清晰的度量。如他把都督、刺史的姓名写在屋内的屏风上，官员有善事、恶事都随时记于各自名下，以备赏罚。对于官员，奉行“官在得人，不在人多”，精简机构。对年老体衰者“优其礼秩”、“置以闲逸”，给以荣誉职务和妥善安排，使之乐于让贤。对朝廷大员也常派到地方任职，以体察民情，亲历民生。

然而，问题的关键在于，在李世民的人才之略中，究竟何方人士最终能宠信于九五之尊？这便是儒生。贞观二年(628)太宗特地对众大臣申明：“联所好者，唯尧、舜、周、孔之道，以为如鸟有翼，如鱼有水，失之则死，不可暂无耳。”②在儒释道三家思想中，惟有儒家“经世致用”的思想颇得历代封建帝王的宠嬖。汉武帝“罢黜百家、独尊儒术”，儒家经学遂成为历代封建郡主偏好的主导治世思想。唐王朝初建，风雨摇曳，

---

① 吴兢：《贞观政要》，第93页。
② 司马光：《资治通鉴》卷一九二。

君臣对儒学经邦治国的思想自然寄予了厚望。儒学也遂成为李世民创业守成、作训垂范的精神支柱，于是他“解戎衣而开学校，饰贲帛而礼儒生”①。贞观二年，太宗诏停周公为先圣，始立孔子庙堂于国学，以仲尼为先圣，按照祭典仪式，对孔子加以顶礼膜拜，并大力优崇天下儒士，“赐帛给传，令诣京师，擢以不次，布在廊廊庙者甚众。”②李世民不仅使当代儒士尽入其彀中，而且对前代名儒旌彰有加。贞观十四年(640)十二月，李世民下诏优赏前代名儒梁朝皇侃、褚仲都，陈朝沈文阿、张讥，北周熊安生、沈重，隋代何妥、刘炫等；贞观二十一年(647)又诏以左丘明、卜子夏、公羊高、穀梁赤等22位先儒配享孔庙。

由此，从李世民对儒生的宠嬖来看，其人本思想的理论来源即为传统的儒家思想，即孔孟之学。传统儒家以(仁)“人”为核心命题，其中透逸着深深的“人”的意识。传统儒学的核心是“仁学”。所谓“仁”，从语源的角度说，是二人的组合。《说文》释：“仁，亲从人二”。孔子就是用“仁”来论述己与人、人与人之间的相互关系的。《论语·里仁》篇中记载樊迟问孔子何为仁，答曰：仁者，爱人。“仁”的核心是人，即要去爱社会上的多数人、而不仅是贵族和名士，即“泛爱众”是也。这种包容之心，在李世民兼容并蓄的选才之举中体现得尤为明显。如何去“爱人”？孔子提供的途径是，那就要做到“己所不欲，勿施于人”③。推延到行政者，“子曰：导千乘之国，敬事而信，节用而爱人，使民以时”④。康有为注释为：为国者，事心敬慎，与民必诚信，节用不奢侈。国以民为本，故爱养之。于李世民，无论在人才观上还是治国方略上，他均奉行“节用而爱人”的先祖之训。《新唐书》、《唐会要》中都记载，贞观初年，李世民克勤克俭，将魏徵对自己的节俭劝诫记于屏风之上，以警示群臣，轨则后嗣。概言之，李世民的人本思想源自其帝王的特殊身份。

二、“骨力”、“心”、“气”、“神”的大身体观与艺术创作论

与政治策略上的人本思想相呼应的是，李世民在艺术领域中将这种抽象的人本思想具象化为人的身体与艺术创作的融合，即将“人”的身心“化”为艺术创作的内在动力。所以，李世民以书法的临摹、书写为例，认为人的“骨力”、“心”、“气”、“神”应该融合于艺术创作之中，这可谓古代探索艺术创作的方法论之一。

值得一提的是，同中国传统文化中的一元论身体观一样，李世民语

---

① 刘昫：《旧唐书》卷一百九十，《文苑传上》。
② 吴兢：《贞观政要》卷七《崇儒学》。
③ 康有为：《论语注》，中华书局1984年版，第177页。
④ 同上书，第6页。

义中的身体亦指人的身心互通状态，是一种大身体观。“中国古代‘身体’概念的独特性在于，与西方人那种作为物理对象的躯体的身体(body)不同，对于中国古人来说，身体之身除作为物理对象的躯体外，还兼有突出的‘亲自’、‘亲身’和‘亲自体验’的涵义。”①因此，对中国文化来说，身体即为身心互渗的共同体，是身不离心、言身必言心的状态。然而，身心互融的这种状态并不完全是一种混沌鸿蒙的未然，而是内在地分有几个元素，如“骨力”、“心”、“气”、“神”等，从而共同糅合为一个圆通的身心结构。这种“分有”而又相合的传统理路，大概始源于古老神话中的身体宇宙创生说。盘古开天辟地，身体分而化作宇宙山川之万物；女娲补天，身体又合为宇宙万物之一元。可以说，中国文化的宇宙创生论中就蕴含了一种深邃的身体思维。

如果说，源自宇宙创生论的身体思维是中国身体文化的元命题，那么，在李世民看来，这种大身体观又可作为一种基于艺术发生学意义上的艺术创作方法。这表现在：

第一，关于如何师古，即艺术传统的继承问题。李世民给后人的启示是要将人生经历与艺术研习相结合，从中寻找到艺术方法。李世民以战阵喻笔阵，阐述兵法与书法在辩证法之理上的相似之处。《论书》中在谈到临摹先人书法时，他提道：

> 朕少时为公子，频遭阵敌。义旗之始，乃平寇乱。执金鼓必有指挥，观其阵即知强弱。以吾弱对其强，以吾强对其弱……多用此制胜，朕思得其理深也。吾临古人之书，殊不学其形势，惟在求其骨力，而形势自生耳。吾之所为，皆先作意，是以果能成也。(《佩文斋书画谱》卷五《唐太宗论书》)

李世民从自身沙场经历出发，阐述了战阵与笔阵在形式、结构、运动方面的相同点，在艺术继承、临古方面提出书体的“骨力”说。在处理“骨力”与“形势”的辩证关系时，李世民以人体的“骨力”作比喻，把“骨力”作为艺术作品结构的第一要素。以“骨力”求“形势”，才能获得艺术作品内容与形式的内在张力，达到“势在力中”的审美境界。那么，如何达到这种境界？李世民认为，在临摹书写时就要先求“意”，从而获得具有“势”的真骨力。而不能一开始就追求字体的形势、结构，而忽视对作品神韵、意韵的把捉。清代刘熙载在《书概》中对“意”的解释为，“意，先天，书之本也；象，后天，书之用也”。“盖书虽重法，然意乃法之所受命也。”在此，“意”即为“意韵”，它是艺术作品的灵魂与生命，也是艺术传

① 张再林：《中国古代宇宙论的身体性》，《西北大学学报》2006年第4期，第11页。

统的精髓。

李世民在此实际上也涉及了艺术作品的内容与形式的辩证关系问题。艺术作品的内容与形式互为表里，不可截然区分。形式为内容服务，内容是形式的呈现。艺术作品的“意境”或“意韵”是内容与形式共融的结果，即王国维所说的内容与形式的第三种境界“文质彬彬”之境。

第二，艺术创作的心理状态——艺术主体保持虚静心态的重要性。在《论笔法》中，李世民提道：

> 夫欲书之时，当收视反听，绝虑凝神，心正气和，则契于玄妙。心神不正，字则攲斜；志气不和，书必颠覆。其道同鲁庙之器，虚则攲，满则覆，中则正。正者，冲和之谓也。（《书法钩玄》卷一《唐太宗论笔法》）

艺术家的心态对艺术创作有重要影响。正如李世民所论述的，如果保持虚静的心态，则能达到“玄妙”的审美境界；反之，如果心态浮躁，艺术作品达到的审美境界就要大打折扣。在此，李世民倡导的最佳的心理状态是“中和”，即“心正气和”的虚静状态。

第三，于感悟中体会艺术创作的方法要领。《指意》篇中说：

> 夫字以神为精魄，神若不知，则字无态度也；以心为筋骨，心若不坚，则字无劲健也；以副毛为皮肤，副若不圆，则字无温润也。所资心副相参用，神气冲和为妙，今比重明轻，用指腕不如锋铓，用锋铓不如冲和之气，自然手腕轻虚，则锋含沈静。夫心合于气，气合于心；神，心之用也，心必静而已矣。……及其悟也，心动而手均，圆者中规，方者中矩，粗而能锐，细而能壮，长者不为有余，短者不为不足，思与神会，同乎自然，不知所以然而然矣。（《佩文斋书画谱》卷五《唐太宗指意》）

这是对身体各官能要素心、气、神、思与艺术表现对象（艺术客体）之间关系的论述。作为艺术创作主体的艺术家，其身体的各官能要素的统觉、协调对于艺术创作来说非常重要。身、心、气在最深层层面上是相通的，身与心互通的境界在于通“神”。三者的区别仅在于其所呈现出的“象”的殊异。身心相通的前提在于通过“气”的居中联络，从而使得“心”与“气”合，而通“神”，从而使万“象”缤纷、异彩纷呈。

三、“尽善尽美”的德性之维与艺术鉴赏论

可以说，在艺术史上，王羲之的“书圣”地位与李世民对他的推崇分

不开。唐初兴起的“王书”热，即是对王羲之书法推崇的极致体现。李世民本人大兴书院，广聚儒生，研习书法，其在弘文馆中专设书法科，并由初唐著名书家欧阳询和虞世南亲自执教。史传李世民听说当时的辩才和尚藏有王羲之《兰亭序》真迹，便想尽办法追寻，最后命御史萧翼化装成商人，设计骗来。又传太宗驾崩之后，《兰亭序》真迹也一起陪葬。也正因对王羲之书法的推崇和热爱，李世民的书法作品《晋祠铭》、《温泉铭》、《屏风帖》在书法史上也占有一席之地。他是将行书字体刻入碑板的第一人，其艺术成就也颇得后人景仰。宋代朱长文在《续书断》中赞李世民书法为“妙品”，曰：“翰墨所挥，遒劲妍逸，莺凤飞翥，虬龙腾跃，妙之最者也。”(《墨池编》)因李世民在艺术方面的一定造诣，因此其对艺术鉴赏和批评的标准也被后人记载下来。这主要体现在其书法论作《王羲之传论》中：

> 钟虽擅美一时，亦为迥绝，论其尽善，或有所疑。至于布纤浓、分疏密，霞舒云卷，无所间然。但其体则古而不今，字则长而逾制，语其大量，以此为瑕。献之虽有父风，殊非新巧。观其字势疏瘦，如隆冬之枯树；览其笔踪拘束，若严家之饿隶。其枯树也，虽槎挤而无屈伸；其饿隶也，则羁羸而不放纵。兼斯二者，固翰墨之病欤！子云近世擅名江表，然仅得成书，无丈夫之气。行行若萦春蚓，字字如绾秋蛇，卧王蒙于纸中，坐徐偃于笔下；虽秃千兔之翰，聚无一毫之筋；穷万谷之皮，敛无半分之骨。以兹播美，非其滥名耶？此数子者，皆誉过其实。所以详察古今，研精篆、素，尽善尽美，其惟王逸少乎！观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端。心摹手追，此人而已。其余区区之类，何足论哉！

李世民对艺术鉴赏与艺术批评的论述是通过对三国时期的钟繇和晋朝的王羲之、王献之三人的比较中得出的。他从艺术作品的形式与内容两个角度来说明三者书法的异同、品味的高下。李世民认为，从艺术形式上来看，钟繇的书法虽可称得上是形“美”，但是其字有瑕疵，“字则长而逾制”，不合规范。由此也看出李世民崇尚“法度”、规范的艺术审美观。所以，若从艺术作品的内容与形式二者融合的角度来说钟繇的书法就谈不上“完善”了。可以说，钟繇的艺术作品是“尽美而未尽善”。而王献之的作品虽继承了其父王羲之的某些艺术技巧，但是他的字在艺术风格上缺乏力度、气概和美感，“无筋无骨”，在艺术形式上过于拘束。李世民说王献之“其字势疏瘦”，字体结构松散；“其笔踪拘束，若严家之饿隶。……则羁羸而不放纵。”“无丈夫之气”、“行行若萦春

蚓，字字如绾秋蛇”，萎靡羸弱病态十足，徒有虚名。可以说，王献之的艺术作品无论从形式上还是内容上都达不到李世民“尚法崇意”、“势中见力”的艺术法则，达不到其“尽善尽美”的审美标准。唯有王羲之的艺术作品从形式上看，有“点曳之工”、“裁成之妙”；在审美境界上有“意韵”，即其所谓“烟霏露结，状若断而还连”；在艺术风格上有气势，即“凤翥龙蟠，势如斜而反直”。所以，唯有王羲之的艺术作品才可达到“尽善尽美”的审美标准。

如何达到“尽善尽美”？值得注意的是，“尽善尽美”的艺术鉴赏标准并非是李世民的独创。在这则对书法艺术作品的鉴赏和品评中，李世民明显借用了孔子对音乐艺术的鉴赏标准。《论语·八佾》中孔子认为韶乐尽美尽善，谓武乐，尽美而未尽善。而李世民在评价钟繇书体时，大致语意正如同孔子对武乐的评价。《论语》中孔子首次将美与善区别开来，并言及美与善的矛盾性。孔子认为，美不同于善。从善的角度看是完满的东西，从美的角度看却可能是不完满的。“尽美”并不等于“尽善”，美具有独立存在的价值。但是孔子又认为，美同善相比，善是更根本的。美虽然能给人以感官的愉快，但美必须符合“仁”的要求，即具有善的内涵，才具有最终的意义和价值。“尽美”未必“尽善”，但“尽善”的必定是“尽美”的。因此孔子主张既要“尽美”，也要“尽善”，美与善要实现完满的统一。

但是，孔子并没有指出如何才能达到尽善尽美的境界。而李世民在这则简短的评析中，提到钟繇的书体“古而不今”，王献之的书体“殊非新巧”正涉及了艺术作品的“古”与“今”（“新”）的命题，即艺术的继承与创新的命题。李世民认为，钟繇的书法虽继承了前人先辈的艺术传统，但是却缺乏创新性；王献之的书法也是同样的问题，虽继承了其父王羲之的技巧，但是却没有继承其艺术作品的神韵。这也正是李世民在《论书》篇中一度强调的，临摹先辈作品，即师古人要“皆先作意，是以果能成也”。阐明了艺术要在继承的基础上创新的宗旨。

由此看出，李世民的艺术鉴赏标准是以儒家“至善”的德性维度来衡量的。这种重人之“善”，而不重物之“美”的评价标准，实际上是把人的道德的善恶作为衡量艺术作品优劣的根本标准。因此，李世民的艺术鉴赏标准仍是延承儒家的道德标准，是以伦理学的尺度为主，艺术作品的品评实际上关乎艺术家本人的道德评价。这也正如中国艺术传统中，常论及画品与人品的关系的缘由之一吧。

四、“悲悦在于人心，非由乐也”的艺术功能论

李世民不但在书法方面颇有造诣，他在乐舞方面也独有专长，创作有武曲《亲王破阵乐》（即《七德舞》），文曲《功成庆善乐》。在发展

音乐上，李世民还广泛吸收并采纳少数民族音乐和外来音乐，以兼容并蓄的大家姿态推进了唐朝音乐的繁荣。《旧唐书·音乐志》中载，“作先王乐者、贵能包而用之、纳四夷之乐者、美德广之所及也”。唐代“十部乐”中《西凉乐》、《高昌乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《康国乐》等，都是西北辽远的少数民族音乐；《安国乐》、《扶南乐》和《高丽乐》、《天竺乐》、《膘国乐》等这些异域音乐都被采用，可谓“四方之乐，大聚长安”(《新唐书》)。因而，唐初乐舞就出现了极大盛况。《新唐书》载：唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子隶太常鼓吹署，皆悉上，总号音声人，至数万人。

既然李世民如此钟爱音乐，那么具体到音乐的功能上，李世民如何看待？《贞观政要》中载：

> 太常少卿祖孝孙奏所定新乐。太宗曰：“礼乐之作，是圣人缘物设教，以为撙节，治政善恶岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代一兴亡实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐。”太宗曰：“不然。夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，哀者听之则悲，悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻之则悲耳。何乐声哀怨能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳。”尚书右垂魏徵进曰：“古人称‘礼云礼云，玉帛云乎我？乐云乐云，钟鼓云乎栽’，乐在人和，不由音调。”太宗然之。

以上材料依次涉及了三个问题：一是音乐是否决定政治的善恶、国家的兴衰？二是音乐能否感人？三是如果音乐不能感人，那么如何才能使音乐感人、和乐人心？在第一个问题上，李世民提出了一个疑问：礼乐的制作，是圣人依据人的情性施行教化，对人们加以节制，至于政治的好坏，难道是由音乐决定的吗？杜淹认为北齐、南陈和隋朝的兴亡完全是统治者恣情音乐造成的，认为北齐《伴侣曲》、南陈《玉树后庭花》是亡国之音，昭示了两朝的灭亡，建议李世民应将主要精力放在国家的建设上，而不应像前朝那样重视音乐，因沉溺于靡靡之音而使社稷走向衰亡。杜淹在此抬高了音乐的社会功能，认为人们听到靡靡之音就一定悲泣。此外，他还夸大了音乐对政治的作用，认为“淫乐”必会亡国。而李世民以理性的态度一并回答了前两个问题，认为音乐本身并不能影响人的喜怒哀乐，人的情绪在于人自身，并非由音乐来决定。魏徵明确回答了第三个问题，音乐的好坏取决于人心是否和乐，而不取决于音声是否协调。暗含若要使音乐谐和，首先

在于人心和乐。

这段对话主要涉及了艺术接受中欣赏主体与欣赏客体之间的辩证关系以及艺术的社会功能问题。本段材料中，李世民君臣主要围绕音乐与政治、人心三者的关系来探讨的。杜淹受两汉之际的谶纬神学思想的影响，夸大了音乐的作用，他以恶的音乐代替了全部的音乐（包括善的音乐），因而得出音乐决定政治兴衰，而无关乎人心的绝对功能观。而李世民认为，音乐的和悦与否是由人心来决定的。这是典型的艺术主体论，意味着李世民艺术理论中对人的主体自我意识的发觉。正如李世民所说的，“礼乐之作，是圣人缘物设教”——礼乐是依据人的性情而施行教化的。在艺术欣赏者与艺术欣赏对象的关系中，李世民强调了艺术欣赏主体的独立性，这是对人性自身力量的自觉洞察，可谓人本意识的萌动。在这种关乎人心的艺术功能论中，李世民并没有否定音乐在感动人心方面的情感力量，没有否定艺术的审美功能，而关键是他惯以其“非此即彼”的思维模式（如其“尽善尽美”艺术鉴赏论）来突出“人心”的独特力量。

然而，在政治与艺术的环节中，李世民似乎又暗含了由政治决定艺术的君王统治论。艺术的“自律”完全被“他律”把玩于股掌之中而不得自身。不过，这种霸道的帝王决定论显示出的同样还是对“人”自我的一种极其自信，张扬的仍是当时人自身的生命力量。尽管此时，“人”的范畴在外延上变成了仅仅专指帝王一人。这也成为了李世民人本艺术观的特殊体现。

第三节　李嗣真、张怀瓘的艺术批评思想

李嗣真、张怀瓘二人同为唐前期书画评论家，在艺术批评思想方面有许多可比较之处，因此置于一起来研究。

李嗣真（约 650—696）活动于初唐，滑州匡城（今河南滑县一带）人，科举明经出身，曾入弘文馆任职，晓音律、兼善佛道鬼神画，有《礼图》等杂画 56 卷。诗书画论著有《明堂新礼》10 卷、《孝经指要》、《诗品》、《书后品》、《画后品》各一卷，其艺术批评思想主要体现在《书后品》和《画品》中。

张怀瓘，唐开元年间海陵（今江苏泰州）人，生卒不详，工书法、书画评论，历官鄂州司马、翰林院供奉、右率府兵曹参军。艺术品评著作多集中于书法批评，如《书断》、《书议》、《书估》、《文字论》、《六体书论》等；画论仅《画断》一篇，宋时尚存，后多亡佚，仅唐张彦远《历代名画记》存有部分引文。

一、“象人之妙”、“象人之美”、“象人风骨”

魏晋人物品藻风行一时，艺术批评亦深受影响。南朝梁袁昂的《古今书评》就侧重于书家的个人风格，而不是描绘某些书体类型。在评价前代艺术作品时，李嗣真与张怀瓘均把艺术形象视为衡量作品高下的核心要素，以此来决定作品的品第、优劣。尤其在评价以“人物”为表现对象的艺术作品时，李嗣真的“象人之妙”论和张怀瓘的“象人之美”、“象人风骨”说代表了不同的艺术评价体系。

其一，“象人之妙”论。《画后品》[①]中，李嗣真把初唐画家阎立本定为上品之列：

> (阎立本)象人之妙，号为中行。至若万国来庭，奉涂山之玉帛；百蛮朝贡，接应门之位序；折旋矩度，端簪奉笏之仪，魁诡谲怪、鼻饮头飞之俗，尽该毫末，备得人情。

阎立本的《步辇图》描绘人像之妙在于，他把各国的风俗仪规、使臣的神情仪态都栩栩如生地展现于其笔下。“品”为“品评”之意，是古代艺术批评理论的一种文体，主要指对书画作品、书画理论的鉴赏和评价，包含了感性欣赏和理性判断。李嗣真在《画后品》中描绘并评价了诸多古代艺术家的作品，如对前代将曹不兴列为上品的质疑，对顾恺之、陆探微和张僧繇的嘉赞。其批评的标准沿用魏晋时期顾恺之的“传神写照”论，不同的是李嗣真把顾恺之“传神”论的内涵加以扩大：人物“传神”的关键不仅在于艺术细节的唯一性(“眼睛”的要素)，而更在于所有艺术细节共同构成的艺术场景的魅力。正如魏晋时期是人的个体觉醒的时代，艺术的个性、特殊性是其主要表现因素；而唐代是群体人物共鸣的时代，艺术的个性隐于共性之后，强调各个艺术要素在协调作用下的艺术“合力”。法国 19 世纪雕塑家罗丹不惜砍掉塑像《巴尔扎克》的手，只因那只手太完美、突出了，“喧宾夺主”，掩盖了艺术整体的魅力。艺术形象是个性与共性的统一。艺术个性是艺术的灵魂，是吸引接受者注意力的第一要素，也是艺术创新的不竭动力；艺术共性是艺术得以存在的前提，是让接受者欣赏艺术并产生共鸣的基础。李嗣真的“象人之妙”论即在于看到了艺术形象的整体性对提高艺术价值的重要作用——尽管艺术价值会随着审美取向的异同，在不同时代有不同的衡量标准。

---

① 《新唐书·艺文志》又称《续画品录》；引自何志明、潘运告编著：《唐五代画论》，湖南美术出版社 2006 年版，第 29 页。

其二,“象人之美”论。张怀瓘关注艺术形式之美,经常把书体比作人体来阐述其艺术批评思想。在《评书药石论》中,他把字形之肥腯,间架结构失调比作人的病态,须“毒药以攻之”,说:“其有方阔齐平,支体肥腯,布置逼仄,有所不容,棱角且形。况复无体象,神貌昏懵,气候蔑然,以浓为华者,书之困也。是日病甚,稍须毒药以攻之。”此外,张怀瓘还常以人物形貌喻书。《书断下》说:“裴行俭,河东人。官至兵部尚书。工草、行及章草,并入能。有若搢绅之士,其貌伟然,华衮金章,从容省闼。”此处,张怀瓘把人物的身份地位与个人书风相谐,人物形象的伟岸体现了字体的从容。把艺术作品与人结合起来综合评述,张怀瓘形成了“象人之美”的观点。他在《画断》①中说:

> 象人之美,张得其肉,陆得其骨,顾得其神。神妙亡方,以顾为最。喻之书:则顾、陆比之钟、张,僧繇比之逸少。俱为古今独绝,岂可以品第拘?

从描绘人像之美来看,张僧繇的人物丰腴美艳重情致,陆探微的人物骨气俊朗重性格,顾恺之的出神入化重神态。表现人的神态气质的千变万化,以顾恺之的为上等。比喻于书法,顾、陆与钟繇、张芝等同,僧繇与逸少(王羲之)媲美。这些艺术家都为古今无与伦比的人物,不可以以品评次第的高下来简单定位。

在此,对顾、陆、张三位前代艺术家,张怀瓘并没有明确定出艺术品评的等级。原因在于三者各分优劣、各有抑扬,不同的艺术体裁有不同的评价标准:书有书品,画有画科,不能一概以艺术家的地位高低而断定其所有艺术品的优劣。较之魏晋人物传神论,张怀瓘的艺术批评标准也有了偏移:开始注重人物形式层面的体貌之美,张僧繇的肉感人物即是代表。追究到艺术效果上,张僧繇的肉感人物和陆探微的性格人物都可与顾恺之的传神人物平分秋色,不分高下,此谓“象人之美”。可见,“象人之美”论的最大特点是把艺术品的形式独立出来,并视为“美”的代表。

然而,张怀瓘对艺术形式的重视并不意味着形式可以代替内容,即所谓“文”不可胜于“质”。在《书断·评》中,张怀瓘说:“夫椎轮为大辂之朴,不若大辂之华,盖以拙胜巧,岂以文胜质?”华美的大车(大辂)是由无辐车轮的原始车(椎轮)发展而来的,椎轮不如大辂华美,它以拙胜,而不是以形式胜内容。同时,艺术的内容也不可否定艺术形式的作用。在《书断》中他引用孔子的文质观,又论述道:“若以居先则胜,钟、

---

① 何志明、潘运告编著:《唐五代画论》,湖南美术出版社2006年版,第42页。

张亦有所师，固不可文质先后求之。盖以一贯之求其合，天下之达道也。”只有艺术形式与内容结合，才可达于大道，贯通艺术之最高境界。

其三，“象人风骨”论。“风骨”一词原是指人刚正的性格，《晋书·赫连勃勃载记论》：“然其器识高爽，风骨魁奇，姚兴观之而醉心，宋祖闻之而动色。”魏晋南北朝后常用来喻指诗、书、画的刚健遒劲的艺术风格。梁代刘勰《文心雕龙》专门有“风骨”篇，要求文章要有“文骨”，《魏书·祖莹传》也言：“文章须自出机杼，成一家风骨。”齐代谢赫要求画作要有风骨，《古画品录·曹不兴》言：“观其风骨，名岂虚成。”唐代窦臮在《述书赋下》中强调书法也要有风骨：“开元应乾，神武聪明，风骨巨丽，碑版峥嵘。”张怀瓘丰富了历代的风骨论，提出了“象人风骨”说。

《画断》中，张怀瓘在评价陆探微时提道：

> 顾陆及张僧繇，评者各重其一，皆为当矣。陆公参灵酌妙，动与神会。笔迹劲利，如锥刀焉。秀骨清像，似觉生动，令人懔懔若对神明。虽妙极象中，而思不融乎墨外。夫象人风骨，张亚于顾陆也。

尽管顾、陆、张三人各有千秋，但论及人物之“风骨”，即人物之性格时，仍是顾、陆略胜一筹，张僧繇因守于肉感的形式层面而屈于三人最低。在张怀瓘看来，艺术风格虽各有千秋，但也有潜在的等级序列，即以体貌之美、性格之美和传神之美为序，艺术的品第也依次递增。“象人之美”重形式，位次较低，如在艺术史上张僧繇一向以艺术形式著称，其佛画“面短而艳”，人物丰腴，素有“张家样”之称。“象人风骨”重在表现艺术家的主体性格、性情，位居中流，如陆探微“笔迹劲利，如锥刀焉”，于劲朗的笔条中凸显了人物的品格、性格，因而品第也较高。可见，张怀瓘看到了人物的性格与艺术风格的内在联系，这在其书法理论中体现得尤为明显。《书断上》中，张以忠臣、孝子、哲人的不同品格来喻书：“至若磔髦竦骨（毛发四张，凸露骨骼），裨短截长（截取所长，以补不足），有似夫忠臣抗直，补过匡主（匡扶主公）之节也；矩折规转（回旋转折），却密就疏，有似夫孝子承顺，慎终思远之心也；耀质含章，或柔或刚，有似夫哲人行藏，知进知退之行也。”《书断中》以人的健谈喻书：“若飞泉交注，奔竞不息，时称萧、陶（萧子云、陶弘景）等各得右军一体，而此公（指阮研）筋力最优，比之于勇，则被坚执锐，所向无前；喻之于谈，则缓颊朵颐，离坚合异，有李信、王离（秦国的将领）之攻伐，无子贡、鲁连（鲁仲连）之变通。”同篇中，又以人的智勇描绘书体之刚健：“尔其雄武神纵，灵姿秀出。臧武仲（春秋人，矮小多智）之智，卞庄子（春秋勇士——括弧内文字为引者加）之勇。”

李嗣真的"象人之妙"论重人物内在的神情气质,追求艺术形式之外的人之情性。正所谓他在《画后品》中评价北周末画家董伯仁时所说,"动笔形似,画外有情。"张怀瓘的"象人之美"论讲的是人物外形、体貌之独立呈现出的"美"感,即美在于"形"。这种"形"是拘于形式之内的"形",是不消融于"墨迹"(艺术形式)之外的;而传神之"妙"在于含蓄、收敛于"象"(艺术形象)之中。"象人风骨"在于表现了人之性格和情思,但是其思想秉性也没有超乎艺术形式之外。因此陆探微属于"象人风骨"的中等境界,"虽妙极象中,而思不融乎墨外"。

"象人之妙"、"象人之美"与"象人风骨"三者体现出了从初唐到盛唐艺术批评范式("妙"、"美"、"骨")的衍化:从抽象的玄学论辩层面("妙")逐渐转向对人的主体自身的关注,包括对人的外形("美")和人之性情("骨")的抚慰。"妙是中国美学体系中最重要的范畴,因为,'妙'最能体现中国艺术的精神,'妙不可言'是中国艺术家追求的极境;'妙'是与'道'、'气'、'神'、'境'属于同一层次的,它要高于'象'、'意'、'韵'、'味',最具有形而上意味。"[①]"妙"的范式源于道家。《老子》开篇曰:"道可道,非常道;名可名,非常名。无名,天地之始;有名,万物之母。故常无欲以观其妙;常有欲以观其徼。此两者同出而异名,同谓之玄,玄之又玄,众妙之门。""妙"是"道"的特征,因此"妙"代表了宇宙的最高范畴,涵盖了"美"(包括"大美")的范畴。唐代,"妙"与禅宗结合,作为艺术批评标准的范式,用以描述艺术批评对象无可言说的至高境界,比描述客观对象的"美"更具有主体体悟的意味。

唐代这种艺术批评标准的逐渐多元化也充分显示出唐代宽容的文化氛围对艺术批评的影响。唐代是儒、释、道三家思想融合的时代,李嗣真和张怀瓘的艺术批评思想均不同程度地受到儒、道、佛三家的影响。李嗣真擅画佛画,名字来源于道家,同时也深受儒家之熏陶。吕振羽在其《中国思想通史》中,就认为李嗣真是以道学沟通儒学,将道、儒融为一体。张怀瓘的思想中儒、道倾向较明显,其所谓的"象人之美"正是儒家中庸思想的体现,此外书法理论(《书议》)中论艺术形式的"无声之音,无形之相"。

二、"神合契匠"与"惟观神采"

在古代艺术批评理论中,艺术作品和艺术创作者是艺术批评的主要对象。艺术批评家往往以艺术作品为中心,依据前人先贤或当时的艺术评价标准,对艺术作品的形式和内容进行分析、评价,并把不同艺术创作者的作品或同一艺术创作者的不同作品进行比较研究,进而对

① 李耀建:《论妙》,《北京大学学报》1990年第5期,第19页。

艺术家的作品划分等级、品第，以示后人。其艺术评价的标准一方面是对前贤艺术批评理论的批判继承，另一方面也会融入个人的哲学思想和当时社会的审美风尚进行创新。唐代是一个既注重继承经典理论，又注重创新的朝代。唐代尤为注重在艺术中启发和高扬主体的感性，同时在艺术批评理论中探寻人之为人的特性。同样，李嗣真和张怀瓘也特别强调主体的精神、气质、风采和韵致对艺术作品的影响，二人分别提出了“神合契匠”和“惟观神采”的艺术评判标准。

“神合契匠”论是李嗣真在其书论《书后品》中提出的。该书作于初唐，是继南朝梁代庾肩吾的《书品》之后的又一部书法著录，故得名。《书后品》评述了秦至初唐的 81 名书家，按十品分十个等级加以评述，依次为逸品、上上品、上中品、上下品、中上品、中中品、中下品、下上品、下中品、下下品，在品评中亦有理论阐述，条理中然。与前代庾肩吾的《书品》相比，李嗣真于书品的九品之上增加了“逸品”，遂变为十品，也因此李嗣真是中国古代艺术批评史上最早提出“逸品”一词的艺术批评家。李嗣真《书后品》中写道：

> 昔仓颉造书，天雨粟，鬼夜哭，亦有感矣。盖德成而上，谓仁、义、礼、智、信也，艺成而下，谓礼、乐、射、御、书、数也。吾作《诗品》，犹希闻偶合神交、自然冥契者，是才难也。及其作《书评》而登逸品数者四人，故知艺之为末，信也。虽然，若超吾逸品之才者，亦当绝终古，无复继作也。故斐然有感而作《书评》，虽不足以对扬王休(称扬王的美德——引者注)、弘阐神化，亦名流之美事耳。

在《书后品》的序文中，李嗣真就提到了关于古今艺术评价的标准问题。古往今来的艺术品评均以人的品德和艺术才能二者为参考，所谓“德成而上”、“艺成而下”。人的品德，即儒家的“仁、义、礼、智、信”是决定艺术品评的最重要标准，艺术家的人生修养和素质高了，艺术作品的等级也会高。若是没有人格修养，只懂得基本的艺术技能(“礼、乐、射、御、书、数”)，那么艺术品的等级自然不会高。以上标准固然重要，但是，在李嗣真看来，“偶合神交、自然冥契”的境界才是最高的境界，也是艺术品的最高等级“逸品”的特征。

何为“逸品”？李嗣真认为，“偶合神交、自然冥契”是逸品的特征，即艺术家思想感情的自然流露，主观精神与艺术表现技法的高度统一的境界方为艺术的最高境界。换言之，人的思想修养固然重要，但是人的思想情感的自然流露更为重要。在此，李嗣真强调“自然而然”的重要性。叶朗在谈到“逸格”一词时说，“‘逸’，本来是指一种生活形态和精神境界。先秦就有‘逸民’。……这种‘逸’的生活态度和精神境界，

渗透到艺术中，就出现了所谓的'逸品'。'逸品'的逸格特点是'得之自然'。这个自然是指一种超越世俗的生活态度和精神境界。……'逸品'的另一个特点是'笔简形具'，也就是崇简。……'逸'是道家的精神，道家就喜欢简"①。李嗣真首提"逸格"概念，便是以道家"任自然"的精神把主体的思想情感自然融入到艺术表现中去，达到潇洒飘逸的自由境界。

接着，李嗣真在评张芝的章草、钟繇的正书、王羲之的三体以及飞白与王献之的草、行书为"逸品"时继续论述：

> 右四贤之迹，扬庭效伎，策勋底绩。神合契匠，冥运天矩，皆可称旷代绝作也。而钟、张筋骨有余，肤肉未赡，逸少加减太过，朱粉无设，同夫披云睹日，芙蓉出水，求其盛美，难以备诸。然伯英（即张芝）章草似春虹饮涧，落霞浮浦；又似沃雾沾濡，繁霜摇落。元常（即钟繇）正隶如郊庙既陈，俎豆斯在；又比寒涧豁，秋山嵯峨。右军正体如阴阳四时，寒暑调畅，岩廊宏敞，簪裾肃穆。其声鸣也，则铿锵金石；其芬郁也，则氤氲兰麝，其难征也，则缥缈而已仙；其可觌也，则昭彰而在目。可谓书之圣也。

被李嗣真列为"逸品"的四贤，其共同特点是"神合契匠，冥运天矩"，即他们在表现内心的思想感情时完全是自然而然的流露，并且又合乎艺术创作的规律。"神"指艺术家的思想情感，"契"为契合、默契，"匠"指艺术创作，"天矩"即自然（同为"自然而然"）的规律、法则。为充分描绘"逸品"的特征，李嗣真借用丰富的比喻，以自然界的一些奇绝景象和玄妙变化来形容这种超凡飘逸的境界。如在评价王献之时，他说，"子敬草书逸气过父，如丹穴凤舞，清泉龙跃，倏忽变化，莫知所自，或蹴海移山，翻涛簸岳。"王献之的艺术成就之所以能超越其父王羲之，就在于他的作品中有"逸气"，这种"逸气"流动自如，变化万千，或排山倒海，或惊涛拍岸，是艺术家激烈情感的体现。由此，"神合契匠，冥运天矩"亦是指艺术家创作时的心理表现，当艺术家情感的汪洋恣肆契合自然的"法度"和规律时，艺术品即成为"旷世绝代"之作。这与魏晋名士蔑视礼法、狂放不羁，重视个性的自由是不同的。

与李嗣真相同的是，盛唐时期的张怀瓘也以主体的思想情感作为艺术评判的标准。《书议》中，张怀瓘直言艺术品第的评判要："以风神骨气者居上，妍美功用者居下。"表现了艺术家思想情感的作品为上品，仅重视艺术形式美的作品为下品，可见主体精神和情操是艺术批评的

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社 1999 年版，第 293 页。

主要标准。此外，张怀瓘的艺术批评体系更为简化和清晰。他在其《书断》和《画断》中都提到了艺术品评的"三品"：神、妙、能品。神品是最高等级，与李嗣真提到的"逸品"类似，追求主体情感思想的恣意迸发、自然流畅，也以各种自然物象之美来比喻艺术家在创作时或汹涌澎湃、或山涧溪水般的主体情绪。如对张芝的品评为："天纵尤异，率意超旷，无惜是非，若清涧长源，流而无限，萦回崖谷，任于造化。……然张劲骨丰肌，德冠诸贤之首。"而对列入妙品的张超的评价为，"至如筋骨天姿，实所未逮，若华实兼美，可以继之"。因为张超的作品重在表现艺术创作者本然的性格和秉性，即"筋骨天姿"，因而只为妙品。而人工痕迹过多的作品就只能列为能品了。

神、妙、能三品之间可以由低级向高级转化，《书断》中说："右包罗古今，不越三品。工拙伦次，迨至数百。且妙之企神，非徒步骤。能之仰妙，又甚规随。"由能品到妙品，艺术创作主体需要掌握、精通艺术的程式、法度，但由妙品到神品并不是完全靠技能和对艺术规律的熟练，而是凭藉创作主体的个人天资、禀赋，能够于艺术法度之内见出艺术家的个人风格，即艺术家的"神采"。"神采"是决定艺术品高下的主要标准，张怀瓘在《文字论》中提出了"惟观神采"的命题：

> 深识书者，惟观神采，不见字形。若精意玄鉴，则物无遗照，何有不通！

对具有一定造诣的艺术鉴赏者而言，其在评价艺术作品时往往只看艺术品中透出的"神采"，不是只注重艺术的形式。这时艺术作品就犹如一面具有灵性的镜子，通过这面镜子，艺术接受者看到的是艺术家的灵魂，艺术家的思想、情感、性格和创作时的心理情绪。即张怀瓘在《文字论》中所说的"文则数言乃成其意，书则一字已见其心"。这里的"神采"具有深层含义，已不仅仅是艺术作品的神采，而是艺术家的主体精神与艺术作品的意趣的合一，是融合在一起生成的生命境界。在这种生命境界中，艺术形式变成了"无形式"，而仅有主体的精神气格和激情熠熠生辉。

如何到达"神品"这一层次？在《玉堂禁经》中张怀瓘从书法学习的角度，描绘了达到三品的方法：

> 夫人工书，须从师授。必先识势，乃可加功；功势既明，则务迟涩；迟涩分矣，无系拘跑；拘跑既亡，求诸变态；变态之旨，在于奋斫，奋斫之理，资于异状；异状之变，无溺荒僻；荒僻去矣，务于神采；神采之至，几于玄微，则宕逸无方矣。

达到神品需要经过能品和妙品两个阶段，需要主体精通艺术技法和艺术规律、变化艺术形式，进而去除精神上的杂念（“荒僻”），专注于作品之神采、灵性，方可达到神品之玄奥、精微的纯净境界，即老子所言的“涤除玄鉴”。河上公对《老子》的注解为：“心居玄冥之处，览知万物，故谓之玄览。”只有排除一切杂念，让心灵虚空，才能以更明了的目光去观察大千世界。张怀瓘亦是强调艺术创作者要以道家澄净之心态，熟于自然规律而又不拘于艺术规律，达到融自然规律于主体神采之中的能动的艺术境界。

书如其人。李嗣真和张怀瓘的艺术批评思想中蕴含着主体的精神，艺术作品是人的不同个性、情操的反映，但同时又是特定时代精神的反映，即张怀瓘《六体书论》中所说的，“如人面不同，性分各异。书道虽一，各有所便”。正是其对唐代博大瑰丽、雄浑自信、追求多元共融的艺术精神的概括。同时，李嗣真和张怀瓘以“人”来量度艺术品的等级也正是传统儒家重视礼法的等级性在艺术思想中的反映，这也是唐代前期儒家思想占主导的体现。

第十三章　主体的关切:唐前期艺术批评思想中"人"的向度(下)

人是历史的主体,同时又是历史的客体。人创造着历史,同时又被历史创造着。在唐代前期,大多有着对魏晋人物品藻遗风的延续,除了体现"人"之为人的群体人格之外,更注重体恤人之为人的生命属性,尤其是对人的感性的抒发。这在艺术批评思想中体现为把人的"情性"、感想融入艺术之中。诸如孙过庭的"情性"书法批评理论,以及代表盛唐气象的王维之"感而遂通"艺术综合论。

第一节　孙过庭《书谱》之"情性"艺术论

孙过庭(646—691/703),名虔礼,字过庭。籍贯陈留(今河南开封)人,或曰富阳(今杭州西南部)人,其自称吴郡(今江苏苏州)人。孙过庭出身寒微,一生坎坷,因操守高洁,官至率府录事参军便遭人谗议,辞官归家后遂寄情于翰墨之间,抱病苦研书法。其书法师"二王",工楷、行、草,尤以草书见长,创有作品《书谱》、《千字文》、《景福殿赋》、《佛遗教经》。其中《书谱》同时为书学论著名篇,传现存本仅为其一部分,孙过庭便因贫病交困,暴卒于洛阳植业里之客舍。孙过庭终结了生命,却没有终结其思想,也正如后人始终没有终结对其思想的研究。于是,在历史斑驳的光影中,关于《书谱》的研究遂成为了一种"现象"。盛唐窦臮《述书赋》中对孙过庭的理论颇有微词,而张怀瓘《书断》、宋代米芾《书史》、明代王世贞《书概》、清朝朱履贞《书学捷要》中对《书谱》的评价却褒奖有加。"自晚唐张彦远以来,研究《书谱》者多矣,至今学术界对其仍有正文与序之争,卷上与卷下之争,全文与装裱割裁之争,作者生平、名号之争等,《书谱》成为一个永远讨论不完的问题。"①当今研究者裴

① 李希凡总主编:《中华艺术通史》(隋唐卷·下编),北京师范大学出版社2006年版,第331页。

芹曾就《书谱》的当代研究状况写过综述,[①]目前对孙过庭研究的学术论文也达 40 篇之多。

纵观"书谱"现象,除应具备考据等基础理论研究外,更要深掘其中艺术理论的精髓、要义,尤其是找到孙过庭艺术理论中的线索或脉络,这是研究其理论的关键。本节拟探讨的《书谱》中的情感艺术论即以"情性"为线索梳理了孙过庭的艺术理论,以期以个案研究、在历史的视野中管窥中国艺术批评史中的情感表现论。

一、人之"情性"与艺术本质、艺术功能

在《书谱》三千七百言的恢宏论述中,孙过庭开篇即提出了对历代书家的总体评骘,"夫自古之善书者,汉魏有钟张之绝,晋末称二王之妙"。接着在阐述了书法的源流之后,以分析钟繇和张芝的书体特点,引出了其对艺术本质的核心命题:"故可达其情性,形其哀乐。验燥湿之殊节,千古依然;体老壮之异时,百龄俄顷。"书法是为了表达书者的个性与情感、抒发其喜怒哀乐的情绪。察验从古至今浓淡干湿不同的书体风格,都是这个道理。书者从少壮到老年人生不同阶段的精神风貌都随时会通过书法而表露出来。在此,孙过庭以表达人之"情性"、体现人之哀乐的情感论为艺术表现的旨归。

何为"情性"? 荀子言:"性者,天之就也。情者,性之质也。"(《荀子·正名》篇)人的自然本性是天造就的,情感是人自然本性的外在表现。王安石释:"喜、怒、哀、乐、好、恶、欲,未发于外而存于心,性也;喜、怒、哀、乐、好、恶、欲发于外而见于行,情也。性者情之本,情者性之用,故吾曰性情一也。"(《临川先生文集》卷六十七《性情》)性与情在本质上是同一的,在内为人之本性,在外为人之情感。而宋明理学中,程朱派的"以情而知性之有"、陆王派的"由情而见性之存"以及张载的"发于性则见于情"(《性理拾遗》)都说明了情与性的本质关联。可见,孙过庭的情性艺术论着力于对人的本性的探讨,揭示了艺术的本质:艺术是艺术创作者的个性、秉性、气质、情感的体现。同时,由于其主要围绕对人的本性的把握,因而在揭示艺术本质的同时又阐明了艺术的功能:艺术可表情达性,反映艺术家的情性。

关于情感的反映论,中国古代文论中多有涉及。如先秦时期孔子、荀子的情志说,魏晋时陆机、钟嵘、萧子显为代表的"缘情说",明代徐渭、汤显祖、王骥德等人的"主情说"、冯梦龙的"真情说"。但情感作为艺术领域中的正式命题,在孙过庭之前,除《毛诗序》提到歌舞之嗟叹功

① 裴芹:《孙过庭〈书谱〉研究论著目录》,《文教资料》1996 年第 2 期,第 113 页;裴芹:《孙过庭〈书谱〉研究文献述略》,《内蒙古民族师专学报》1997 年第 2 期,第 80 页。

能,《乐记》开篇所说的“凡音之起,由人心生也”,汉代扬雄《法言·问神》提到“言,心声也,书,心画也”,蔡邕在《笔论》中提道“欲书先散怀抱”之书法创作心态,以及南齐王僧虔在《笔意赞》中提到“心手达情”外,他人很少涉及,且均为散论。而至孙过庭,其明确将情感视为艺术的本质、功能,并以“情”贯通于《书谱》全书:溯源流、辨书体、评名迹、述笔法、诫学者、伤知音六部分。于此,从孙过庭系统性的“情性”论来看,其提出的艺术本质论已具有与当代艺术本体论命题中“情感表现说”相似的意味。

然而,孙过庭情性艺术论又不同于当代的情感表现说,尽管二者都强调人的主观情感的表达。当代的情感表现说肇始于西方 16 世纪以来蒙田提出的“自我表现说”,后经魏朗的“情感表现说”、托尔斯泰的“情感传达说”,直至以柏格森、克罗齐、鲍桑葵、卡里特、柯林伍德、卡西尔和苏珊·朗格为代表的系统的情感表现论。西方表现说只讲心灵、直觉等非理性的内容,绝对贬低理性、客观性内容,而中国的表现说是以主客体的和谐统一为前提的,在客体自然中重视人的主体性灵的发挥。所以,在阐述艺术的本质时,孙过庭又讲到“岂知情动形言,取会风骚之意;阳舒阴惨,本乎天地之心。既失其情,理乖其实。原夫所致,安有体哉!”当情感有所激动,必然通过语言表露,抒发出与《诗经》、《楚辞》同样的意趣;当阳光明媚时会觉得心怀舒畅,当阴云惨暗时就感到情绪郁闷,这些都源于大自然的时序变化。若丧失情感、背离书家的意愿,也必会与(大自然之)实情不相符合。从书法原本来说,哪有什么体裁上的区分呢?在此,孙过庭引用《毛诗序》中的“情动形言”论,把书法与文学相通,这都是人的情感涌动的结果。而“阳舒阴惨”也是孙过庭借用张衡《西京赋》以及刘勰《文心雕龙·物色》中的言论,喻指自然时序变化的常态。艺术家的情感要“本于天地之心”,符合天地运行的法则,艺术家的情感是大自然规律的外在显现。艺术家的情感因源于自然,故要符合自然。“人的情感和书法艺术应该是对整个大自然的节律秩序的感受呼应和同构。”①

因此,孙过庭认为,艺术家要非常注重艺术的法则,要遵“规矩”而行:“或乃就分布于累年,向规矩而犹远,图真不悟,习草将迷。假令薄能草书,粗传隶法,则好溺偏固,自阂通规。讵知心手会归,若同源而异派;转用之术,犹共树而分条者乎?”有人为掌握结构分布费时多年,但距离法规仍是甚远。临摹楷书难悟其理,练习草体迷惑不测。即便能够浅薄了解草书笔法和粗略懂得楷书法则,又往往陷于偏陋,背离法规。哪里知道,心手相通犹如同一源泉形成的各脉支流;转借而来的技

① 李泽厚:《略论书法》,《中国书法》1986 年第 1 期,第 8 页。

法，就像同一棵树上分生出若干枝条，是同样的道理。此处，孙过庭所言之“规矩”是“心手相通”的规矩，是主体之心与客体规律相融合下的规矩。而更明确地提出要重视自然、尊重自然的是孙过庭关于笔法的论述。“观夫悬针垂露之异……同自然之妙，有非力运之能成。”精湛的书法风格变化无穷，好比大自然形成的各种神奇景观，自然的状态是与人生命的状态相连的。因此，孙过庭情性说是主客统一、“天人合一”宇宙论下的情感表现论。

二、“情性”之于艺术创作

既然表现人的“情性”是艺术的本质，那么“情性”从何处来？孙过庭说，“况书之为妙，近取诸身。假令运用未周，尚亏工于秘奥；而波澜之际，已浚发于灵台”。书法的妙处往往取决于人本身的容貌。在此，人身成了艺术，艺术成了人身。如果笔法运用还不周密，其中奥秘之处也未掌握，就须经过反复实践，发掘积累经验，启动心灵意念。“灵台”即心源，是主体情性的发源地。艺术的创作有赖于人之心灵意念的启发。所以，孙过庭所说的“情性”不仅包括人的个性、秉性（此为“性”），还包括人的情感、情绪状态（此为“情”）。“情性”是人内在本性的稳定性与外在情感的感发性的统一，是静与动的辩证和谐。而外显的“情”，由于具有感发性、瞬时性、变化性、模糊性等感性特点，因此在艺术创作中起着重要的作用。这主要表现在以下三个方面。

第一，情感是艺术创作的重要条件。孙过庭在谈到艺术创作时，认为艺术创作是天时地利人和等主客观多种因素综合作用的结果。艺术家的情绪状态是影响艺术创作的内因、主导因素，而天气气候、工具材料等是外部因素。其“五乖五合”说提到，艺术家在同一个时期创作，有合与不合，也就是得势不得势、顺手不顺手的区别，这与本人当时的心情思绪、气候环境颇有关系。合则流畅隽秀，不合则凋零流落。正所谓“有乖有合，合则流媚，乖则雕疏”。何谓“五合”？孙过庭说，“神怡务闲，一合也；感惠徇知，二合也；时和气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也”。即精神愉悦、事务闲静为“一合”；感人恩惠、酬答知己为“二合”；时令温和、气候宜人为“三合”；纸墨俱佳、相互映发为“四合”；偶然兴烈、灵动欲书为“五合”。其中第五合是主客结合的结果：心情既佳，气候宜人，笔墨精良，人的创作欲望自然焕发，作品也无不畅情达意。

何谓“五乖”？“心遽体留，一乖也；意违势屈，二乖也；风燥日炎，三乖也；纸墨不称，四乖也；情怠手阑，五乖也。”意思是说，神不守舍、杂务缠身为“一不合”；违反己愿、迫于情势为“二不合”；烈日燥风、炎热气闷为“三不合”；纸墨粗糙、器不称手为“四不合”；神情疲惫、臂腕乏力为

"五不合"。孙过庭又提到，这五种艺术创作时的主客观条件对艺术作品表现的优劣影响颇大。"乖合之际，优劣互差。得时不如得器，得器不如得志，若五乖同萃，思遏手蒙；五合交臻，神融笔畅。畅无不适，蒙无所从。"天时适宜不如工具应手，得到好的工具不如舒畅的心情。如果五种不合同时聚拢，就会思路闭塞，运笔无度；如果"五合"一齐具备，则能神情交融，笔调畅达。流畅时无所不适，滞留时茫然无从。在此，孙过庭把"志"，即舒畅的心情视为艺术创作的主导条件，艺术家的心理要素在诸种条件中是最为重要的。而具备主客合一的条件，艺术家才会灵感迸发，神思泉源，进入创作的高峰体验状态。

第二，情感真实与艺术真实。《书谱》中，孙过庭是以王羲之的作品评述为基本典范来阐述书法要领的。他认为，王羲之书法为后世代代临摹、学习的重要原因在于，其书法不仅通古会今，而且情感真实、深切，从而笔意和谐。即"右军之书，代多称习，良可据为宗匠，取立指归。岂惟会古通今，亦乃情深调合"。因而，孙过庭所指的艺术家的情感不是任意的情感，而必须是真情实感。只有当艺术家在创作时流露真实情感，那么艺术作品才会汇通宇宙、打动人心。孙过庭说，王羲之"写《乐毅》则情多佛郁；书《画赞》则意涉瑰奇；《黄庭经》则怡怿虚无；《太史箴》又纵横争折；暨乎《兰亭》兴集，思逸神超，私门诫誓，情拘志惨。所谓涉乐方笑，言哀已叹"。

王羲之书写《乐毅论》时心情不舒畅，多有忧郁；书写《东方朔画赞》时意境瑰丽，想象离奇；书写《黄庭经》时精神愉悦，若入虚境；书写《太师箴》时感念激荡，世情曲折；说到兰亭兴会作序时，则是胸怀奔放，情趣飘然；立誓不再出山做官，可又内心深沉，意志戚惨。正是所谓庆幸欢乐时笑声溢于言表，倾诉哀伤时叹息发自胸臆。正是因为王羲之做到了将真情实感融于艺术创作之中，艺术作品才可瑰丽万千，异彩纷呈。清代刘熙载说："诗可数年不作，不可一作不真。"(《诗概》)"真实性是艺术魅力和艺术认识与审美两大价值存在的基础和前提。正因为如此，古今中外的艺术家、艺术理论家都把真实性视为艺术的生命。"①由此，可以说惟有艺术家的情感真实才可达到艺术真实。

第三，艺术创作者的情感态度。既然情感对艺术创作的过程影响如此之大，那么作为艺术创作者就应把具有良好的情感态度视为把握艺术之真谛。为此，在"性"与"情"的辩证关系上，孙过庭对学习创作之人提出了"屈情涯"而不"穷性域"的要求。他认为，后世的许多作品都与王羲之的作品水平相距甚远，主要原因在于神采情感的差别，即"乃神情悬隔者也"。而对于后世的学习者，"自矜者将穷性域，绝于诱进之

---

① 童庆炳主编：《文学理论教程》，高等教育出版社1998年版，第195页。

途;自鄙者尚屈情涯,必有可通之理”。喜欢自夸之人因为穷尽了其性情而断绝进取之路,而自谦者因为还没有穷尽情感之体会,因而可以通向学书的成功之路。可见,在“性”与“情”的关系之中,尽管“情”是“性”的外在显现,但是对于艺术创作来说,却是“情”起着关键作用。

三、艺术作品之“情性”

从“情性”艺术本质论来看,人的情感创造了艺术;那么从艺术作品角度看,艺术又创造了人的情感,生成“二次情感”——艺术作品的“情性”。在孙过庭看来,艺术品的情性直接体现为艺术风格,包括艺术风格的独创性、多样性、变化性三个方面。

首先,孙过庭提倡书法风格的独创性,于独创性之中见艺术风格之共通性。即“譬夫绛树青琴,殊姿共艳;隋珠和璧,异质同妍”。正如绛树和青琴这两位女子,容貌尽管不同,却都非常美丽;隋侯之珠与和氏璧这两件宝物,形质虽异,却都极为珍贵。艺术风格的殊异尽管在表象上不同,其在本质上都是相通的,都在殊异的对比中彰显自身。于此,孙过庭的理论又具有辩证法的意味。

其次,孙过庭又注重艺术作品风格的多样性,它是形式的多样性与艺术创作者情性多样性的统一,这在各门类艺术中均为如此。正如孙过庭在对楷书(真书)与草书两种书体风格的比较时所说的,“草不兼真,殆于专谨;真不通草,殊非翰札。真以点画为形质,使转为情性;草以点画为情性,使转为形质”。楷书与草书各有各自的风格:楷书以严谨为特征,情性包含在内在的提、按、顿、挫中;而草书却以动态的情性为特征,点画蕴含在流动的线条中。无论二者在风格上如何不同,但在内在上都是性质与情性的统一:楷书于严谨的点画法度中间接体现情性,草书在直接的情性中见狂逆之风格。

再次,艺术作品风格的变化性。正因为艺术作品的风格是艺术家本人情性的反映,因而艺术家情性的殊异也决定了艺术品风格的变化性。即孙过庭所言,“然消息多方,性情不一,乍刚柔以合体,忽劳逸而分驱。或恬憺雍容,内涵筋骨;或折挫槎枿,外曜锋芒”。书体的变化有多方面因素,表现性格情感也不一致。刚劲与柔和被乍揉为一体,又会因迟缓与疾速的迁移而分展;有的恬淡雍容,内涵筋骨;有的曲折交错,外露锋芒。因此,在孙过庭看来,艺术作品的风格并非稳定不变的,而是会随着艺术家不同时候的心态、情绪等因素而产生相应的变化。

此外,在分析艺术作品风格变化的原因时,孙过庭又称,“虽学宗一家,而变成多体,莫不随其性欲,便以为姿:质直者则径侹不遒;刚佷者又倔强无润;矜敛者弊于拘束;脱易者失于规矩;温柔者伤于软缓,躁勇者过于剽迫;狐疑者溺于滞涩;迟重者终于蹇钝;轻琐者淬于俗吏”。虽

是宗师学习同一家书法，却会演变成多种的体貌，莫不随着本人个性与爱好，显示出各种不同的风格来：性情耿直的人，书势劲挺平直而缺遒丽；性格刚强的人，笔锋倔强峻拔而乏圆润；矜持自敛的人，用笔过于拘束；浮滑放荡的人，常常背离规矩；个性温柔的人，毛病在于绵软；脾气急躁的人，下笔则粗率急迫；生性多疑的人，则沉涵于凝滞生涩；迟缓拙重的人，最终困惑于迟钝；轻烦琐碎的人，多受文牍俗吏的影响。可见，决定艺术作品风格殊异的主要原因不在于师承哪个宗派，而关键在于艺术家的性情。艺术作品风格的多样性体现了艺术创作者情性的不同。因此，孙过庭理论中的"情感"是个体的情感，而非社会的情感。

可见，无论是艺术风格的独创性、多样性还是变化性都体现了艺术家与艺术作品本身的辩证统一：在相对独立中又相互印证。当然，孙过庭更多地还是强调艺术创作主体对艺术品的主导作用。从艺术作品中我们看到的是艺术创作者本人的性情、气质、秉性、风貌与艺术作品的统一。正如传统书论中所说的"书如其人"。美国符号论美学家苏珊·朗格说："一件艺术品，在本质上就具有表现力，创造艺术品就是为了摄取和表现感知形式——生命和情感、活动，遭遇和个性的形式——我们根据形式才能认识这些现实，否则，我们对它们的体验也只能是盲目的。"①宗白华在评析孙过庭关于情感的体现论时说，"人愉快时，面呈笑容，哀痛时放出悲声，这种内心情感也能在中国书法里表现出来，像在诗歌音乐里那样。别的民族写字还没有能达到这种境界的。"②孙过庭把书法建筑在对人的情感体认的基础上，以书法揭示了与其他艺术门类相通的规律。其情感艺术论重艺术创作主体，不包含艺术欣赏主体，是以艺术作品表现人的情感，以艺术作品观人的性情，这是初唐时期人的主体自觉在艺术中的主动体现。

四、"情性"之"变"、"通"——艺术发展论

正如上文所述，"达其情性，形其哀乐"是孙过庭理论的核心命题。那么，艺术何以能表情达性，体现、反映人的秉性、情感？这就在于孙过庭理论中"通"的前提。

在《书谱》中，"通"字共出现了 17 次，分别涉及书体之通、诸法之通、古今之通、心手之通、书与人生之通 5 个方面。如谈到书体之通时，他说，"考其专擅，虽未果于前规；摭以兼通，故无惭于即事"。王羲之因通各种书体而流芳后世。又说"故亦傍通二篆，俯贯八分，包括篇章，涵

---

① [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 460 页。
② 宗白华：《美学与意境》，人民出版社 1987 年版，第 329 页。

泳飞白”。因而学习者要旁通大篆、小篆，融贯汉隶，参酌章草，吸取飞白。为什么各艺术门类之间可以相通？因为其方法相通。所以，在谈到诸法之通时，孙过庭说“夫运用之方，虽由己出，规模所设，信属目前，差之一豪，失之千里，苟知其术，适可兼通”。而方法相通的前提还在于古今是相通的，由此临习者才可继承前人精华，创新今世新法。即“岂惟会古通今，亦乃情深调合”。以上“三通”的关键还在于心手之通，即孙过庭在谈到如何临摹书法时所说的，“假令薄能草书，粗传隶法，则好溺偏固，自阂通规。讵知心手会归，若同源而异派；转用之术，犹共树而分条者乎?”心手相通才是临习者学习创作的要领。

然而，心手相通，艺术作品与人的情性的相通最终要到达的境界应该是书与人生的“大通”。在《书谱》中，孙过庭多处提到了艺术与人生的关系。如谈到学书与人生各阶段的关系时，他说“思通楷则，少不如老；学成规矩，老不如少。思则老而愈妙，学乃少而可勉。勉之不已，抑有三时；时然一变，极其分矣。至如初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝，既能险绝，复归平正。初谓未及，中则过之，后乃通会，通会之际，人书俱老”。初学者正如人生的青年时期，还达不到平正的要求。中期则会险绝过头，后期才能真正实现平正。实现了平正也就意味着书法艺术臻于老成阶段，实现“人生俱老”。“人生俱老”的境界是人生之情与书法之性高度融合的至高境界，这也是孙过庭情感艺术论中注重人的情感与艺术融合的真正原因。

孙过庭这种“大通”的境界来源于道家思想的影响。在《书谱》中，他多次提到老子、庄子，推崇道家逍遥、自在的中虚之道。如在谈到书法运笔的艺术规律时，说“若运用尽于精熟，规矩谙于胸襟，自然容与徘徊，意先笔后，潇洒流落，翰逸神飞，亦犹弘羊之心，预乎无际；庖丁之目，不见全牛”。倘若运笔达到精熟程度，规矩便能藏解胸中，自然可以纵横自如，意先笔后，潇洒流落，笔势飘逸神飞。像桑弘羊理财(精明干练，计划周到)，心思筹措在于各方；又似庖丁宰牛(熟知骨骼，用刀利索)，达到眼中无牛的境界。此外，在《书谱》的篇末，孙过庭还直接引用老子、庄子的言语来论证自己的观点。“故庄子曰：‘朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋。’老子云：‘下士闻道，大笑之；不笑之则不足以为道也。岂可执冰而咎夏虫哉！’”

“通”本质上是情感之通，它是孙过庭艺术本质论的前提，同时也是其艺术发展论的前提。他的艺术发展论是在继承基础上的创新，是在“通”古今之艺术规律基础上的求“变”。《书谱》开篇即言艺术的发展论，主张继承传统：“夫自古之善书者，……可谓钟张云没，而羲献继之。”艺术的发展是在一代代继承传统的基础上积淀起来的。然而，孙过庭艺术发展论又不仅仅限于“通”，更在于“变”，在于创新。《书谱》中

直接出现“变”字达9处，而在论述艺术作品风格的殊异时更是强调“变”的必要性。

在《书谱》的篇头处，孙过庭直言艺术发展中“变”的重要性：“夫质以代兴，妍因俗易。虽书契之作，适以记言；而淳醨一迁，质文三变，驰骛沿革，物理常然。贵能古不乖时，今不同弊。”质朴风尚因循时代发展而兴起，妍媚格调也随世俗变化在更易。虽然文字的创造，最初只是为了记录语言，可是随着时代发展，书风也会不断迁移，由醇厚变为淡薄，由质朴变为华丽；继承前者并有所创新，是一切事物发展的常规。书法最可贵的，在于既能继承历代传统，又不悖离时代潮流；既能追求当今风尚，又不混同他人的弊俗。在此，孙氏理论可谓是一种“与时俱进”的艺术发展论，同时又从哲学的高度上认为这是自然事物发展的既定规律。最后，在《书谱》的篇末，孙过庭总结了其完整的艺术发展论：“好异尚奇之士；玩体势之多方；穷微测妙之夫，得推移之奥赜。著述者假其糟粕，藻鉴者挹其菁华，固义理之会归，信贤达之兼善者矣。”艺术的发展要“假其糟粕、挹其菁华”，这在语义上与近代鲁迅在《拿来主义》中提出的“取其精华、去其糟粕”有异曲同工之妙。

同时，对于艺术发展论，孙过庭身体力行，汲取前人之菁华，苦修翰墨20年：“余志学之年，留心翰墨，昧钟张之馀烈，挹羲献之前规，极虑专精，时逾二纪。有乖入木之术，无间临池之志。”也正基于如此躬行践履的行为，孙过庭的艺术理论成为后世垂仰的典范，在历史上评价极高。唐张怀瓘在《书断》中说：“草书宪章二王，工于用笔，隽拔刚断，尚异好奇，凌越险阻，功用少而天才有余，真行之书亚于草矣。”宋米芾评：“过庭草书《书谱》，甚有右军法。作字落脚差近前而直，此乃过庭法。凡世称右军书有此等字，皆孙笔也。凡唐草得二王法，无出其右。”（《书史》）明王世贞《书概》说“《书谱》浓润圆熟，几在山阴堂室。后复纵放，有渴猊游龙之势”。清朱履贞赞：“惟孙虔礼草书《书谱》，全法右军，而三千七百馀言，一气贯注，笔致具存，实为草书至宝。”（《书学捷要》）

因此，综合孙过庭的一生及其艺术理论，可以说：官场无情，人有情。于艺术中见真情。

第二节　王维论艺术批评思想之“感而遂通”

王维（701—761），字摩诘，蒲州（今山西永济县）人，官至尚书右丞，世称“王右丞”，盛唐诗人、艺术家。作为诗人的王维，善山水田园诗，继承了东晋谢灵运开创的写作山水诗传统，又吸收了陶渊明田园诗的清新风格，成为盛唐山水田园诗派的代表。作为艺术家的王维，书、画、乐

兼通。《新唐书》说："（王维）工草隶，善画，名盛于开元、天宝（713—755）年间。"薛用弱《集异记》载："王维……性娴音律，妙能琵琶。"王维在其诗《偶然作六首》中也自诩"宿世谬词客，前身应画师"。传王维有画作《辋川图》、《伏生受经图》等126幅（《宣和画谱》），有曲词《阳关三叠》，即《送元二使安西》。兼通诗、书、画、乐的王维，其艺术批评思想也是于各门类艺术的"感而遂通"中来阐发。王维在《贺古乐器表》中言："臣闻阴阳不测之谓神，变化无方之谓圣，惟神与圣，感而遂通。"又在《为画人谢赐表》中言："勤以补拙，虽未仙飞，感而遂通，实因圣训。""感"即感觉，"通"即融通。王维这种具有主体通感意味的话语既是对唐王朝三教合一思想的反映，又是对唐王朝前期主体艺术思想的总结。其艺术批评思想主要体现在其诗作、文选以及专门论述艺术创作的篇章《山水论》、《山水诀》中。

一、诗、书、画、乐之感通

作为诗人兼艺术家的王维，其主旨并无意于"打通"各门类艺术的界限，但是其艺术批评思想却是始终在这种"打通"的宗旨下言说的。甚至在其艺术批评思想中就直接包含了这种"打通"的观念，如在艺术起源上，王维认为书、画同源。此外，从关于王维本人艺术史的资料来看，在其艺术作品中，他也实践着这种"打通"的意识。如其关于诗、画相通的艺术境界的表现；又如，他关于画、乐一体的艺术题材的呈现。艺术作品是艺术家艺术思想的具体化，反观艺术作品以及艺术史资料，我们也可参悟艺术家的艺术批评思想。这也是研究艺术家艺术思想的方法之一。因而，王维的诗、书、画、乐的相通就体现在其艺术理论和艺术作品两个维度之中。

（一）关于书、画相通

在艺术理论方面，王维于《为画人谢赐表》中言："卦因于画，画始生书。"卦象因为要靠绘制而成，继而由图画生发出象形的文字。王维此处已暗指书画有着亲缘关系：书与画都起源于龟图卦象，即起源于天机自然。在此，王维从艺术起源的角度已涉及了中国艺术理论中的重要命题"书画同源"说。尽管王维"书画同源"的依据仍肇始于先秦时代的"河图洛书"传说①，但在学理层面却具有了独立的学术意义。其后，晚唐张彦远、宋代韩拙、元代赵孟頫、明代何良俊，清代盛大士才有相关论述。如张彦远于《历代名画记・叙画之源流》第一次系统论述了"书画

① 河图洛书是关于中国古代文明的著名传说。六、七千年前，龙马跃出黄河，身负河图；神龟浮出洛水，背呈洛书。伏羲根据河图洛书绘制了八卦。之后大禹治水，河伯献河图，宓妃献洛书，使得大禹终于战胜了洪水。

同源”的命题:“周官教国子以六书,而其三曰象形;则所谓书画同体者,尚或有存焉。”宋韩拙《山水纯全集序》谓:“有书无以见其形,有画不能见其言。存形莫善于画,载言莫善于书;书画异名,而一揆也。”元赵孟頫曰:“石如飞白木如籀,写竹还应八法通。若也有人能会此,须知书画本来同。”明代何良俊在《四友斋画论》首次明确提出“夫书画本同出一源”;清盛大士《溪山卧游录》言:“书画本出一源。昔圣人观河洛图书之象,始作八卦。有虞氏作绘作绣,以五彩彰施于五色;日月星辰,山龙华虫之属,稽其体制,多取象形。书画源流,分而仍合。”

现代美学家邓以蛰认为,书法与绘画的融通性在于“这种循环超忽,连绵不断的线条”。[1]线条是中国书法与绘画的共同表现手段,因而“画法原通于书法。”[2]因此,从“书画同源”的命题来看,王维最早认识到了书、画的相通性。尽管王维所言指的相通性尚仅限于象形文字与绘画的相通性(至后世才衍化为书法与绘画的相通性),他也尚未作到后世“书画同源”理论的系统性,如书法与绘画如何在笔墨表现形式上相似,书画与绘画如何同源而异流等论题,但是王维的“书画同源”论在书法与绘画两种艺术样式的比较中却具有开启的意义。这种意义在于,说明了书法与绘画在艺术起源上的先在融通性。

(二)关于诗、画相通

正如上文所言,在论述书画关系时,王维关于“书”的理解主要是指象形的文字,还未具有成熟的书法的意味。因而,王维谈论书画关系和其谈论诗画关系联系在一起。在《为画人谢赐表》中,王维又谈到“(画)乃无声之箴颂”。箴和颂都是指押韵的、歌功颂德的诗,王维此处实是从艺术本体论的角度涉及了诗与画的相通,涉及了“画是无声的诗”的艺术命题。“可以说,王维是中国美学史上提出‘画是无声诗’这一重要美学见解的第一人。”[3]至北宋,才有苏轼“少陵翰墨无形画,韩幹丹青不语诗”(《韩幹马》),才有郭熙“诗是无形画,画是有形诗”(《林泉高致》)的相关论述。

明代李赞在《诗画》中说:“杜子美云:‘花远重重树,云轻处处山。’此诗中画也,可以作画本矣。唐人画《桃源图》,舒元舆为之记云:‘烟岚草木,如带香气。熟视详玩,自觉骨戛青玉,身入镜中。’此画中诗也,绝艺入神矣。”清代叶燮在《赤霞楼诗集序》说:“昔人评王维之画,曰‘画中有诗’;又评王维之诗,曰‘诗中有画’。由是言之,则画与诗初无二道。……故画者,天地无声之诗;诗者,天地无色之画。”清代石涛说:

---

① 邓以蛰:《邓以蛰全集》,安徽教育出版社1998年版,第581页。
② 同上书,第252页。
③ 陶文鹏:《唐宋诗美学与艺术论》,南开大学出版社2005年版,第79页。

"诗中画,性情中来者也,则画不是可拟张拟李而后诗。画中诗,乃境趣时生者也,则诗不是生吞活剥而后成画。"(《石涛题画选录》之十)于此,王维在诗画融通上也具有开创性。

王维追求诗与画的相通还体现在苏轼对他的评价中。苏轼在《书摩诘蓝田烟雨图》中说,"味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。"[①]从诗歌来说,唐代的其他山水诗人,如孟浩然、韦应物、王昌龄等人诗歌均可称得上是"诗中有画";从绘画来说,后世许多文人画家如"元四家"黄公望、王蒙、吴镇、倪瓒的写意山水画也均可称作"画中有诗"。但是,"诗中有画、画中有诗"在中国艺术批评史中俨然成为王维的代指。这其中的原因除了苏轼本人的价值判断具有名家效应之外,更在于事实层面上王维诗歌与绘画的有机结合。纵观王维的同代人,写诗者多,善画者多,而能写善画者却极少。而王维集二者于一身,于艺术实践中融诗于画,融画于诗。

具体看来,"诗中有画"主要是指王维诗中描摹的绘画之境,尤其指色彩营造的视觉图景。如:"秋色有佳兴,况君池上闲。悠悠西林下,自识门前山。千里横黛色,数峰出云间。"(《崔濮阳兄季重前山兴》),将山之黛色与云之白色相对比,突出了一幅清丽的秋色图。又如"青皋丽已净,绿树郁如浮"(《自大散以往深林密竹蹬道盘曲四五十里至黄牛岭见黄花川》),描绘了一幅生机盎然的景象;而"白云回望合,青霭入看无"(《终南山》)描摹的又是一幅似有似无、似真似幻的写意山水画。此外,王维描写人物的小诗如《与卢员外象过崔处士兴宗林亭》也是寓神于形、生动传神,"绿树重阴盖四邻,青苔日厚自无尘。科头箕踞长松下,白眼看他世上人"。"白眼"一词生动地再现出罗汉冷傲不羁的性格。而"画中有诗"主要是指王维所创立的泼墨山水画追求诗意,在形似的基础上更重神似。正如苏轼在比较吴道子与王维的画时而说的,"吴生虽绝妙,犹以画工论;摩诘得之于象外,有如仙鹤谢笼樊。"(《凤翔八观·王维吴道子画》)

(三) 关于诗、乐、画相通

当代剧作家叶式生曾谈到"诗如电影",认为王维的诗歌是画面、动作、音响的有机结合[②]。品王维之山水田园诗,确实画境、乐境复现,光、影、声、色、动、静、寂、响,五色相喧、八音迭奏。如《迎神曲》中所言,"坎坎击鼓,鱼山之下。吹洞箫,望极浦。女巫进,纷屡舞"。如《扶南曲歌词五首》中的"堂上青弦动,堂前绮席陈。齐歌卢女曲,双舞洛阳人。……香气传空满,妆华影箔通。歌闻天仗外,舞出御楼中。"又如

---

① 《苏轼文集》卷七十,载自《东坡题跋》(下卷),孔凡礼点校,上海中华书局 1986 年版。
② 叶式生:《浅谈王维山水诗的艺术特征》,《湘江文艺》1978 年第 11 期,第 75 页。

《白鹦鹉赋》中的描述:"同朱喙之清音,变绿衣于素彩。"其次,王维的诗、乐相通主要体现在援诗入乐上。如音乐史上从唐代传唱至今的《阳关三叠》之歌词即为王维的七言诗《送元二使安西》:"渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新。劝君更进一杯酒,西出阳关无故人。"再次,王维的画、乐相通主要体现在用绘画表现音乐表演上。《旧唐书·王维传》中记载有这样一个故事:一幅未加题识的奏乐图,众人均未能深解其意,王维见了,却能具体指明:"此《霓裳》第三叠,最初拍也。"可见,王维正是从艺术欣赏的角度做到了画、乐融通的境界。

二、感通之基础:艺术功能

由前文可知,王维的书、画之通是艺术起源上的相通;诗画、诗乐、画乐之通在于艺术创作题材上的互渗。然而,诗、书、画、乐四者的"共通"在哪里?即这四者相互融通的共同基础是什么?在王维的艺术思想中,诗、书、画、乐融通的共同基础在于艺术功能,即社会功能和审美功能的统一。

一方面,王维肯定艺术的社会功能。在诗、画之通上,王维认为绘画具有与诗歌同样的"兴寄"功能,绘画同样可以寄托政治理想,表达人生哲理,歌功颂德。因此,在《为画人谢赐表》中,王维辩言,"(画)乃无声之箴颂,亦何贱于丹青。"他反对贬低绘画的地位和功能,认为在政治道德教化的作用方面,绘画与诗歌具有同样的地位。《为画人谢赐表》一文的背景为,"安史之乱"平定后,唐肃宗令画工们图绘平定叛乱的功臣像,继而赏赐画工,王维为此撰文为画工代言谢赐,并在其中阐述艺术创作理论和艺术的功能。王维对艺术的社会功能的肯定是与其作为儒家知识分子的传统形象分不开的。王维虽从小受佛禅影响,但与此相对的是骨子中又有深刻的儒家烙印。家国的社会道义、父兄的家庭责任在王维身上有着深刻的体现。"小妹日长成,兄弟未有娶。家贫禄既薄,储蓄非有素。"①年幼失父的王维过早担起了家庭的重任,即使中年丧妻亦孤身不娶,侍奉老母至终。在王维身上,家国的责任是相连的。在仕途上,早年的王维亦有着意气风发的社会信念,有着精忠报国的无限良知。太乐丞一职,王维专管音乐,亦尽职尽责。但唐玄宗罢免王维的知己张九龄而拜李林甫为相,成为王维一生仕途的转折。自此,王维在痛失知己和李林甫腐朽政治之风的双重失落下过着亦官亦隐的生活。同中国多数传统知识分子一样,王维也坚持提倡艺术在政治中歌功颂德的社会功能。

另一方面,王维又力主艺术的审美功能。这主要体现在王维艺术

① 赵殿成:《王右丞集笺注》,上海古籍出版社1984年版,第73页。

思想中“美”和“趣”的审美诉求上。在王维诗作和文选中，有多处关于“美”的论述。《谒璿上人》诗序中，王维言，“玄关大启，德海群泳，时雨既降，春物俱美！”在此，美在自然之景。《偶然作六首》中有“田舍有老翁，垂白衡门里。有时农事闲，斗酒呼邻里。喧聒茅檐下，或坐或复起。短褐不为薄，园葵固足美”。在此，美在闲适。《少年行四首》中“新丰美酒斗十千，咸阳游侠多少年。相逢意气为君饮，系马高楼垂柳边”。在此，酒醉知己为美。《白鹦鹉赋》中“若夫名依西域，族本南海。同朱喙之清音，变绿衣于素彩。惟兹鸟之可贵，谅其美之斯在。”在此，美在色彩。《暮春太师左右丞相诸公于韦氏逍遥谷宴集序》中又有“是四美同乎一时，废而不书，罪在司礼”。在此，美在时机。《西方变画赞》诗序中，“迦陵欲语，曼陁未落，众善普会，诸相具美”。美在佛禅。可见，王维所指的“美”包蕴着广阔的意象，包括物美和人心之美。于物美，王维崇尚的是自然清淡之美，正如他所说的“阅实数美，移晷更仆”（《魏郡太守河北采访处置使上党苗公德政碑》）。于人心之美，王维认为心善才为美，正如佛禅法相之美。

那么，“美”从何处而来？艺术之美的本体依据在哪里？《为相国王公紫芝木瓜赞》诗序中，王维说道，“人心本于元气，元气被于造物，心善者气应，气应者物美，故呈祥于鱼鸟，或发挥于草木。”人心和万物都源于天地之“元气”，这种运动着的物质是天地万物产生的本原。而真正的美既不在于物美，也不在于人心，而在于人的“善心”与天地“元气”的结合、呼应。因而，王维的“美”是天人合一之下的美，是主观与客观统一的美，是道家哲学之下的“大美”。王维思想中也深受道家哲学的影响。年轻时他曾与多位道士交往，如张道士（《送张道士归山》）、方尊师（《送方尊师归嵩山》）、王尊师（《送王尊师归蜀中拜扫》）、焦炼师（《赠东岳焦炼师》、《赠焦道士》）等；而且他还曾在隐居终南时采药学道，《过太乙观贾生房》有：“攀林遍云洞，采药无冬春。谬以道门子，征为骖御臣。常恐丹液就，先我紫阳宾。”在《春日上方即事》中，王维也有“好读高僧传，时看辟谷方”的诗句，足见老庄玄理对其影响。

然而，王维崇尚道家哲学，尤其是道家之虚静，这又易与佛家的“禅定”思想相通。“他所接受的道教的思想、理论，多具有与佛教的思想、理论接近或相通的特点，所以王维的诗文中常表现出融合佛、道的思想倾向。”①如“山中习静观朝槿，松下清斋折露葵”（《积雨辋川庄作》）描写的就是融道家虚静于佛家打禅修习之中。王维从小随母习佛，加之唐代佛教兴盛，“维弟兄俱奉佛”（《旧唐书》本传），故王维素有“诗佛”之称。而在艺术创作中，王维也是把佛理融于艺术之中，从观照自然的一

---

① 陈铁民：《王维新论》，北京师范学院出版社 1990 年版，第 137 页。

机一境中参悟禅理、表达禅趣。《丁字田家有赠》中言："君心尚栖隐，久欲傍归路。在朝每为言，解印果成趣。"佛教信徒常隐居山林，凝神静虑来参悟禅理，而王维也以隐逸山林来领略禅趣。然而，追求"趣"并非王维的唯一目的，而是"赖谙山水趣，稍解别离情。"(《晓行巴峡》)因此，王维的"趣"并非仅指山水自然之趣，而是融合了人的情感的"趣"。即王维所理解的"趣"是山水之趣与人之情感统一之下的"趣"，即他说的"深趣"。在《山中与裴秀才迪书》一文中，王维说道，"非子天机清妙者，岂能以此不急之务相邀，然是中有深趣矣。"王维在此以"深趣"形容他所热爱并在此生活多年的辋川。辋川山水寂静清冷，"寒山传苍翠，秋水日潺湲"。这种空寂的境界正是佛禅境界的外现。然而，加入了主观活动的辋川却别有一番境地："倚杖柴门外，临风听暮蝉。渡头余落日，墟里上孤烟。复值接舆醉，狂歌五柳前。"王维醉情于辋川山水之中。可以说，这种"深趣"是融合自然山水之趣和禅趣二者于一体的审美之趣。禅宗讲究"顿悟成佛"，王维正是于空寂的辋川之景中静悟禅理，"此时独坐，僮仆静默，多思曩昔，携手赋诗，步仄径，临清流也。"将追求自由之精神与飞跃的生命融合，参悟出审美的意趣，即"当待春中，草木蔓发，春山可望，轻鲦出水，白鸥矫翼，露湿青皋，麦陇朝雊，斯之不远，傥能从我游乎?"深趣是美的更高境界。

可以说，王维的艺术功能论是与其个人思想相关的，是王维儒道与佛禅思想的矛盾综合体的呈现。这种矛盾体现在：在现世人生中王维徘徊于官场与山林之间；在艺术理论上主张艺术的社会功能的同时又力主艺术的审美功能。如在赞扬友人韦斌的诗文时，他说，"文言蔚于兴表，笔态妩于力外"(王维：《大唐故临汝郡太守赠秘书临京兆韦公神道碑铭》)。"兴"是"兴寄"之意，"力"即"风骨"。诗文既要有兴寄的社会功能，又要有审美上的词采笔态。而后者，即审美功能在艺术功能中是更为重要，并且一定程度上艺术的审美功能包含着社会功能。如《代宗皇帝批答手敕》中王维言："调六气于终编，正五音于逸韵。泉飞藻思，云散襟情，诗家者流，时论归美。诵于人口，久郁文房；歌以国风，宜登乐府。"由此，在王维的艺术理论中，诗、书、画、乐之通皆在于艺术功能之通，在于"兴寄"与美、趣的共融。于此，诗书画乐才可归于天地之"元气"并宜于人心之善。

三、感通之途径：艺术构思

在艺术功能论中，王维认为艺术的审美功能最为重要，并且涵盖了艺术的社会功能。因此，诗、书、画、乐融通的基础实际上具体是指艺术的审美功能，即艺术之"美"。那么，如何获得这种"美"？在《魏郡太守河北采访处置使上党苗公德政碑》篇中，王维说，"若夫明眸白皙，玉润

珠耀，美秀备于仪形，风流发于言笑”。人的美秀仅在于人的形体仪表，但人的“风流”即内在的精神气韵之美却要通过人的言谈笑颦表现出来。“美秀”仅是外在美，形式之美，而人的精神内在美才是主要的。为此，王维认为只有通过艺术构思才可获得内在的本质之美。具体表现在以下几个命题中。

（一）“审象求形，或皆暗识”、“取舍惟精”

《为画人谢赐表》中，王维提道：

> 骨风猛毅，眸子分明，皆就笔端，别生身外。传神写照，虽非巧心；审象求形，或皆暗识。妍蚩无枉，敢顾黄金；取舍惟精，时凭白粉。

同东晋顾恺之“传神写照”重视人物的精神之美一样，王维认为人物内在美才是关键。为此，艺术家就要在艺术创作中做到“皆就笔端，别生身外”的境界。艺术形象之美不仅仅局限于表面的“形”之美，而在于“别生身外”的内在的“象”之美。因此，在艺术创作中，追求人物的精神美，即“传神写照”，不能仅凭“巧心”，即偶然的灵感和一时的心情，而要靠艺术家事先的深思熟虑和充分酝酿，即他所说的“审象求形，或皆暗识”。“暗识”是指艺术创作前的一种状态，即艺术构思阶段。在“暗识”中，艺术家要把所观察到的形象素材进行酝酿、熟识，直到胸有成竹，从而为艺术传达作好准备。元代画家王绎也有类似的表述：“本真性情发见，我则静而求之，默识于心。闭目如在目前，放笔如在笔端。”（王绎：《写象秘诀》，《画论丛刊》）鲁迅也说：“画家的画人物，也是静观默察，烂熟于心，然后凝神结想，一挥而就。”（鲁迅：《〈出关〉的关》，《且介亭杂文末编》）在“暗识”阶段，即艺术构思中，王维认为对于形象素材不能眉毛胡子一把抓，而是要概括、提炼、挑选、去粗存精，从而达到艺术主题鲜明、突出、扼要，集中表达内在之美，即“取舍惟精，时凭白粉”。

（二）“意在笔先”、“显树之精神”

传为王维所作的《山水论》中，有：

> 凡画山水，意在笔先。丈山尺树，寸马分人。远人无目，远树无枝。远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐：此是诀也。山腰云塞，石壁泉塞，楼台树塞，道路人塞。石看三面，路看两头。树看顶，水看风脚：此是法也。
>
> ……观者先看气象，后辨清浊。定宾主之朝揖，列群峰之威仪。多则乱，少则慢。不多不少，要分远近。远山不得连近山，远水不得连近水。

……如此之类，谓之画题。山头不得一样，树头不得一般。山借树而为衣，树借山而为骨。树不可繁，要见山之秀丽；山不可乱，须显树之精神。能如此者，可谓名手之画山水也。

在王维看来，山水自然之景同人物一样，也具有内在的精神。即王维所说的，山水画创作要“显树之精神”。为此，在艺术创作时，艺术家就要做到“意在笔先”，先在心中进行酝酿，构思好创作意象，然后再依据胸中意象在客观世界中选取题材。“意在笔先”一词最早见于东晋王羲之所作的《题卫夫人〈笔阵图〉后》一文中，成为后世艺术家艺术创作的原则之一。王维的“意在笔先”着重于各艺术要素的布局，即构图的主次方面。在观察客观自然时，艺术家也要先看自然物的整体“气象”，即整体风貌、精神，从而根据主次重要性，把符合自己创作主题和意象的题材纳入选材中。即王维所说的“观者先看气象，后辨清浊”。

（三）“肇自然之性，成造化之功”

《山水诀》一文中，王维提到艺术构思的前提：

夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之图，写千里之景。东西南北，宛尔目前，春夏秋冬，生于笔下。初铺水际，忌为浮泛之山；次布路歧，莫作连绵之道。……远山须宜低排，近树惟宜拔迸。手亲笔砚之余，有时游戏三昧。岁月遥永，颇探幽微。妙悟者不在多言，善学者还从规矩。

尽管艺术构思主要是艺术家主体的形象思维活动，但是艺术构思中的选材则要从客观世界中获得。因此，在艺术创作中，遵循客观自然规律是艺术构思的前提。即王维所说的只有“肇自然之性”，才可“成造化之功”——遵循客观自然规律，才可创作出好的艺术作品。这就要求艺术家在选材方面要因时制宜，遵循四季变化的时景；因地制宜，依据不同的山石构造和树理结构来选择。并且，遵循自然规律并不意味着刻板、不假思索地搬入作品，更是要“妙悟”，于“规矩”之中体悟客观自然的生命力。即“妙悟者不在多言，善学者还从规矩”。同张璪的“外师造化，中得心源”论一样，王维也主张艺术创作主观与客观的统一。

（四）“凝情取象”

在《裴右丞写真赞》中，王维继续论述艺术构思：

澹尔清德，居然素风。气和容众，心静如空。智以穷理，才包至公。大盗振骇，群臣困蒙。忘身殉节，历险能通。仁者之勇，义无失忠。凝情取象，惟雅则同。粉绘不及，清明在躬。麟阁之上，

其谁比崇?

艺术构思既要遵循客观"自然之性",又要注入艺术家的主体情感。艺术家强烈的思想感情是艺术作品呈现出内在意韵的关键,可以说,情感是艺术构思的动力。艺术构思是艺术家创作中的一项心理活动,其中伴随着艺术家的想象、回忆、情感等多种意识活动。艺术构思需要艺术家主体心态平和、气闲若定,才可灵感涌现、思想迸发。正如王维说的"气和容众,心静如空。智以穷理,才包至公"。即王夫之所说的"景以情合,情以景生,初不相离,唯意所适"(王夫之:《姜斋诗话》卷二)。

由于王维重视"凝情取象",所以在艺术创作中王维便不以客观自然为拘束,充分发挥艺术家的主体情感,来抒写胸中意气。他的画作《袁安卧雪图》即以雪地中的一棵芭蕉为喻,赞美袁安不怕苦行立志成佛的精神。明代谢肇淛《文海披沙》卷三中认为"雪蕉"属纰缪,王维生活的北方,冬天不可能有绿意繁茂的芭蕉之景,"作画如作文,少不检点,便有纰缪。如王右丞雪中芭蕉,虽闽广有之,然右丞关中极寒之地,岂容有此耶!"因此,王维正是以主体情感来表现艺术意象,尊重自然而又不限于客观自然。正是把对人生的感悟融入艺术创作之中。结合王维自身,其性格心性温厚而又重情重义。在他的一生中,"情"始终是其生命的主题:孝母之情,兄弟之情,知己之情,社稷之情。王维丧妻不娶,侍奉老母至终;其弟王缙于王维贬抑之时舍身陈情;对知己张九龄的珍惜之情;身在山林而心怀魏阙的社稷之情。王维正是在艺术创作中表达人世之情,正如王诗《双黄鹄歌送别》中所言,"鞍马归兮佳人散,怅离忧兮独含情"。同时,王维又于佛禅中规避人世之情,即"吾生好清静,蔬食去情尘"(《戏赠张五弟諲三首》)。

王维又是一个矛盾的综合体:重"情"而又避"情"——只因他"高情浪海岳,浮生寄天地"(《晦日游大理韦卿城南别业四首》)的价值观和"身心相离"的人生观。王维在《于魏居士书》中借劝慰魏居士出山为官而申明了自己的处世哲学:"苟身心相离,理事俱如,则何往而不适。"在无道的官场中,只有身心与己相离,忘掉我心之烦忧,才可"离身而返屈其身,知名空而返不避其名也"。因此,王维后期于辋川别业中的亦官亦隐的生活正是其"身心相离"的实践。

第十四章　禅心体悟:唐后期艺术批评思想中的反观自省(上)

以公元755年"安史之乱"历史事件为标志,唐代分为前期(618—742)和后期(743—907)。前期为唐朝的昌盛期,文化艺术以奔放、自信和大度为特征,在感性的昂扬中执著于人的生命、情感的赞美,艺术批评思想也以人为向度,注重对主体之"人"的人性关怀;后期为唐王朝的衰落期,文化艺术逐渐内敛、平静,甚至趋于低迷。唐后期至五代之际,艺术批评思想在儒释道合一的总体形势下以佛教心性论为主导,趋于对艺术本身的反观自省,诸如对艺术创作、艺术形式、艺术史观念的体悟反思,以及探讨何为艺术的真实,可以说唐后期兴起的是一股"疑古"思潮。"安史之乱"带给唐代文人知识分子的除了心灵的创伤之外,更是对艺术理论的体悟与反思。

第一节　"安史之乱"对唐文化的震颤

长达七年的"安史之乱"是唐代社会的一场浩劫。唐王权内忧外患,政权岌岌可危:安史余党在北方形成藩镇割据,威胁中央集权;西部兵力调往中原内陆,边防空虚。北方之地经济重创,人民流离失所。自此唐王朝由盛而衰,一蹶不振。"安史之乱"惊破了唐代文人"太平盛世"的迷梦,白居易《长恨歌》言:"渔阳鼙鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲。""安史之乱"是对唐文化一场史无前例的震颤,一方面士人心态失落,另一方面唐后期的思想信仰也日渐世俗化。

一、士人心态的失落与艺术批评的沉思

与唐代前期士人的理想主义和浪漫主义心态相比,后期士人,尤其是中唐士人稍显务实,入世济世之心鲜明。许多士人亲历了战乱的残酷与痛楚,如王维被迫出任伪职,收复长安后幸好因诗免难;王昌龄在战乱中被刺史屠害;颜真卿在叛变的藩镇割据势力面前表现出来的忠勇也一度为后人传为佳话。唐后期士人一般都生于儒家思想占主导的

唐代前期，有着强烈的用世之心和中兴唐王朝的悲怆情怀。他们希冀以个体生命的热情点燃历史命运的火把，因此有了韩愈、柳宗元等人掀起的儒学复兴的浪潮，以期从思想意识形态上巩固唐王朝的统治。此外，安史之乱平息后，顺宗在位期间，以王叔文为首的文人集团进行的政治革新运动（“永贞新政”），力图打击宦官与藩镇割据势力，缓和社会矛盾。可以说，安史之乱在一定程度上唤醒了士人们担当社会一分子的责任感，他们以悲怆的情怀投入复兴王朝和重振社稷的活动中去。

“安史之乱”后，晚唐士人避世心态明显，仕途观上表现为一种漠然与冷寂，同时潜隐着深深的忧伤和无法释怀的痛楚。可以说，“安史之乱”既是唐代社会历史命运的转折，也是士人个体命运陷入低潮的反映。历史的战乱造成的不仅是百姓民众的无家可归，更是士人心态上的“无家”状态，是士人心态上的无限落寞与寂然。正如杜甫在《无家别》中所言：“寂寞天宝后，园庐但蒿藜，我里百余家，世乱各东西。”又如李华在《春行即兴》中道：“宜阳城下草萋萋，涧水东流复向西。芳树无人花自落，春山一路鸟空啼。”

士人心态上的“无家”状态，体现在艺术中亦是艺术情绪上的无限感伤。如周昉仕女画表现的宫廷仕女们内心的清冷、孤独以及无限愁绪即是晚唐社会心态的反映。在艺术风格上，唐后期的艺术也不如前期艺术那样热情、饱满、张扬和华丽，而渐趋于内敛、细腻、低调而沉郁，艺术创作力也不如前期艺术那样才华横溢。如唐代的乐舞艺术中，前期一般以气魄雄浑的宫廷燕乐为主，演出人数众多，规模庞大，健舞、软舞均盛行。如唐代乐舞大曲《霓裳羽衣曲》中，综合了器乐演奏、声乐歌唱、舞蹈表演三大部分，是整体的大型艺术表演。这部大曲中的舞蹈表演，不仅有杨贵妃的著名独舞，还有双人舞和教坊三百人组成的大型群舞表演。但后期乐舞艺术，尤其是雅乐基本没有创新，都是对以前乐舞艺术的简单修复。如唐后期文宗在位时，就曾对雅乐建制，作大型雅乐舞曲《云韶乐》，以辅助其政治理想。李珏在《唐文宗皇帝谥册文》中言：“修雅乐而箫韶成音，戒逸游而灵囿望幸。遏外夷之教，羁縻殆绝；举中古之典，汪洋勃兴。”①白居易在《开成大行皇帝挽歌词四首，奉敕撰进》中亦道：“唯有云韶乐，长留治世音”等。②

士人在艺术表现上的感伤情绪，却促进了艺术批评思想中的理性之思。唐后期的艺术批评不像前期那样温热、外向，富有人的血肉温情，而是冷静、理性，是充满着痛楚的沉思，甚至其中有着对现世人生的怀疑，因而艺术理论中有着对前代艺术的思考和整合，以及对当前艺术

① 董诰等编：《全唐文》卷七百二十，上海古籍出版社 1987 年版，第 3283 页。
② 白居易撰：《白居易集》卷三十五，顾学颉校点，中华书局 1979 年版，第 798 页。

之真、之雅俗等的论辩。

士人心态的失落一方面是唐后期社会整体沮丧、颓败心态在士人个体心理上的投射，另一方面也与士人自身社会地位的衰落有关。科举制发展至唐代后期，其弊端也越来越明显。在考试形式上，许多及第人员皆是首先经过名人推举，方可有入考资格。随着竞争的激烈和参考人员的增多，能够考中进士的并不多。所谓“三十老明经，五十少进士”，唐朝后期的民谣正反应了普通庶人百姓要想成为知识分子的“士”并不容易。此外，在考试内容上，科举制多以诗赋为主，重文采笔墨。这种重文采而轻实务的考试内容，已经不适应唐后期的北方民不聊生时代背景了，并一度遭到社会上某些贵族子弟的反驳。“牛李党争”中的李党，卫国公李德裕就曾讽刺通过科举制选拔出的官员都是些“光说不练的假把式”。所以，双向的原因致使唐后期士人心态的失落。

二、佛教的世俗化与审美的世俗化

“安史之乱”在思想信仰上也给予了唐人深刻的震颤，伴随而至的是由儒释道思想信仰体系中位序变化引起的佛教的世俗化和由现实重创所带来的审美的世俗化。

世俗化的概念源于拉丁文词根“saeculun”，是西方基督教文化背景下的一个专用语，原意为“一段漫长的时间跨度”，又表示魔鬼恺撒统治下的此世。本义喻指在宗教战争结束后，将一部分原属天主教会控制下的领地、财产和权利转让给世俗地方统治者。其后，世俗化的概念逐渐泛化，用来指宗教观念、宗教情感的淡化，宗教的价值观念失落等现象和趋势。然而，在中国文化的语境中，除具有以上内涵之外，“世俗化”的概念更多用来指与当时社会风俗习惯的融合，以及是否为政为德，有着社会化的涵义。《文子·道原》曰：“矜伪以惑世，畸行以迷众，圣人不以为世俗。”可见，中国文化语境中世俗化概念并不是与“神圣”一词的截然对立，而更是指嵌入社会深层的伦理政治关系。

在坚砾的现实战乱面前，本土的儒、道思想建构的二元结构已不能完全适应人们的心理需要，而佛教思想作为外来的信仰，自东汉末传入中原起，就非常注重与儒、道二家的融合，因此，至隋唐时期就形成了儒释道三教合一的稳定的思想意识形态结构。儒家思想一直作为正统的宗法制度的思想基础，是历代统治者的立国之本。作为官方的意识形态，儒家一直维护着其正统的思想地位，因此无论是本土的道家思想，还是外来的佛教思想，在信仰体系中都是儒家思想的补充，统治者也善于利用道释二教服务于现实统治，这在封建王朝强盛的唐代尤为明显。唐代前期，为了抬高李姓的地位，高祖李渊和太宗李世民都采取了“兴道抑佛”的政策，按道、儒、佛的位序巩固思想基础。如唐高祖就曾下

诏："老教孔教，此土先宗，释教后兴，宜崇客礼。令老先、次孔，末后释宗。"①李世民也说："今李家据国，李老在前。"②至武周时期，为夺取李姓政权，武则天反其道而行之，明令"释教在道法之上，僧尼处道士女冠之前"。③开始"兴佛抑道"，力倡佛教，形成了释、儒、道的位序。尽管其后中宗欲复兴道教在佛教之前的位序，但由于皇后韦氏干政，仍奉行武则天佛教之先的传统，因而释、儒、道的位序结构就一直延续至唐后期。

佛教在唐后期的盛行除了统治者的扶持之外，还与佛教自传入中国以来就一直伴随着儒化和道化有关。如东汉时期，《四十二章经》的佛经译师为了迎合中土儒、道二家思想，把"释迦牟尼"译为"能仁"，迎合儒家的圣人观念；其行文内容也充满了"行道守真"、"解无为法"等道家语汇。佛教这种与生俱来的柔韧天性，使得其很快就被唐代宽容大度、兼收并蓄的政策所接受，成为儒、道不可缺少的补充。

此外，佛教发展至唐朝，达官贵族、文人雅士更注重对佛教本身教义的阐释，以与儒、道二家相协调。种种对佛经教义的阐释，也促进了黎民百姓对佛经教义的了解和广泛接受。佛教的本身教义也更加适应唐后期民不聊生的社会环境，适应不同阶层民众的心理需要。如佛教教义的总纲"四谛"就适应了唐后期民众的心理需要。"谛"为"道理"之意，是释迦牟尼对人生的观察得出的四个道理，所谓苦谛、集谛、灭谛、道谛。苦谛是对社会人生的价值判断，认为世俗世界的本性即苦，集谛用以解释人生充满痛苦的原因，灭谛用以指明消除痛苦的途径，即涅槃是最高的理想境界，道谛指超脱痛苦的世间因果关系，达到涅槃寂静的出世之境所需要的理论修行方法。佛教关于人生皆苦、世间皆空的描述，以及如何超越世间痛苦达到西方极乐世界的"净土"、"佛国"之境的修持方法，都迅速为下层民众所喜爱和接受。同时，本土的儒、道二家一直是官方或者文人士夫阶层的思想表达，一般民众很难理解并接受，而随着佛教教义的传播和普及，下层庶族百姓更易接受佛教思想，并能为我所用。同时，经过儒化了的佛教，融合了儒家注重现世努力的特性，致力于造福社会，体现了积极的入世精神。如早期的佛教经典《增一阿含经》说："诸佛世尊，皆出人间"，揭示了佛陀重视人间世俗的基本精神。

唐后期佛教世俗化的最大表现是南宗禅的崛起并趋于生活化。随着对佛教经典教义的阐释和辩论，禅宗分化为南北二宗，北宗以神秀、南宗以慧能为代表。北宗重"渐悟"，注重通过修行、打禅，逐渐领会、逐

① 《续高僧传》卷二十五《慧乘传》。
② 道宣：《集古今佛道论衡》卷三。
③ 《旧唐书》卷六《则天皇后本纪》。

渐贯通；南宗重“顿悟”，主张单刀直入，直摩心源，见性成佛，强调传授不在言教文字，而以觉悟众生本有佛性为主旨。南北二宗的分歧不在于基础教义的不同，而在于修行方式的差异。南宗佛典《六祖坛经》曰：“佛法在世间，不离世间觉，离世觅菩提，恰入求鹿角”，阐明了佛法的世间基础。南宗的崛起，一方面源于南北宗辩论中慧能的胜出，另一方面也由于南宗的修行方式更直接、简便，尤其是慧能禅法强调“一切众生皆可成佛”的理论更利于服务世间、适应普通民众的生活，因而唐后期之后南宗崛起为佛教的第一大宗。其后南宗的主张经过慧能门下南岳怀让、青原行思等的传承，形成一种随缘任运的主张。禅师们融禅法于日常生活中，认为坐住行卧、搬柴挑水等人伦日用都可体现禅法，南宗趋于生活化。

佛教世俗化的第二个表现是僧人交往的社会化和佛经内容的政教化。唐代僧人往往以诗书画为媒介，与士大夫阶层交往密切。如皎然与顾况、韦应物，灵澈与刘禹锡、柳宗元都交往甚好。许多僧徒也感慨世俗闺情，抒发离别之怨。如清江的《七夕》诗：“七夕景迢迢，相逢只一宵。月为开帐烛，云作渡河桥。映水花冠动，当风玉佩摇。惟愁更漏促，离别在明朝。”此外，僧人与士大夫阶层的交往也促进了僧人的儒化。许多僧徒深受儒学的熏陶，成为“孝僧”。如赵璘在《因话录》卷四中记载，释僧可“年二十一，居东海讲《礼》”，圆光“校猎玄儒，讨雠子史”，神迥“或谈叙儒史，或开悟玄宗”。僧徒的儒学化，也使得佛经内容政教化，佛经有时成为歌功颂德的一部分。如唐代韦绚《刘宾客嘉话录》云：

> 德宗降诞，内殿三教讲论，以僧监虚对韦渠牟，以许孟容对赵需，以僧覃延对道士郗惟素。诸人皆谈毕，监虚曰：“臣请奏事，玄元皇帝我唐天下，文宣王古今之圣人，释迦如来西方之圣人，皇帝陛下是南部赡州之圣人。”

在三教论辩中，佛教为取得认可，将帝王与佛祖并列，近乎阿谀。可见，佛经的内容打上了政教的烙印。

佛教世俗化的第三个表现是佛寺功能的娱乐化，许多佛寺成为士人的游宴之地以及百姓艺术娱乐的场所。如京城慈恩寺、崇福寺往往成为考中进士之人的游宴场所，雁塔题名、樱桃宴等皆为庆功活动的一部分，士人赏花游玩，不亦乐乎。唐薛蕴撰《幻戏志》卷七记载：其时有浙西鹤林寺杜鹃花“繁盛异于常花”，花放日，“节使宾僚官属，继日赏玩。其后一城士女，四方之人，无不载酒乐游。连春入夏，自旦及昏，闾里之间，殆于废业”。唐代佛寺也成为表演杂伎百戏的公共娱乐场所。

《南部新书》卷五言：

> 长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿，尼讲盛于保唐。则长安诸寺多有设戏场者。唐张固《幽闲鼓吹》云：驸马郑尚书之弟颉尝危疾，上使讯之。使回，上问公主视疾否，曰："无。""何在？"曰："在慈恩寺看戏场。"

如果说佛教的世俗化是"安史之乱"摧毁了人们思想信仰中高高在上的理想堡垒，自此人们不得不面对沉重而繁琐的现实，重新建构起理想与现实的桥梁。那么唐后期审美的世俗化也是在苦难的现实面前，使美跌到了现实人间，让艺术在现实的土壤中生根。正如西汉贾谊在《惜誓》中所感叹的，"方世俗之幽昏兮，眩白黑之美恶"。审美的世俗化亦是世间风土人情中的现实景观。

唐后期，随着佛教与艺术的联系愈来愈密切，佛教艺术繁盛，佛教的世俗化、娱乐化必然带来审美的世俗化。甚至可以说，唐代审美的世俗化是在宗教世俗化的过程中实现的，这主要表现为佛教艺术审美上的民间意味。如唐后期的佛教音乐开始面向民间，融合民间曲律创作佛曲。赞宁在《高僧传》中称："康所述偈赞，皆附会郑卫之声，变体而作。非哀非乐，得处中曲韵。"此外，又如上章所述的佛教造像中体现的丰腴之美完全是当时唐代社会审美风尚的反映。

总之，"安史之乱"作为一个巨大的政治事件，对唐文化的影响也是极为深远和震撼的。士人心态上的敏感和脆弱，艺术思考上的理性与沉静，佛教信仰和审美理想的世俗化，都着实印证了唐后期文化对这一历史重创的深刻记忆，也是唐人社会心态和审美心态的双重反映。

第二节　艺术品评论著中的"心性"创作论

整个唐朝都非常关注人的主体精神，尤其是作为群体的"人"的生命力的张扬，包括对人的外在身体的赞美和内在心灵的观照。如果说，唐前期外向于人的感性的生命力，那么唐后期则执著于人的内心体悟，以理性之维沉思于生命的质感与厚重，并把这种深思潜入艺术批评思想中，形成了唐代后期特有的"心性"艺术创作论。"中国哲学一向被称为心性之学。其实，重视'心性'，将心性论提升为哲学体系的核心，是从隋唐佛学开始的。"①

① 杨维中：《论中国佛教的心性概念与心性问题》，《宗教学研究》2002年第1期，第73页。

一、唐代心性论的理性之维

儒释道三教合一的唐代，在后期是佛教占于主导，尤其是以禅宗南宗慧能倡导的心性论为思想主导。禅宗是佛家汲取玄学的义理融合而成的，而玄学又是儒家与道家融合的产物，因而从本质上说，禅宗是儒释道三教合一的产物。儒释道三教何以能在唐代合一？其合一的旨归在于心性。《性命圭旨》①卷一《人道说》言：

> 要而言之，无非此性命之道也。儒曰"存心养性"，道曰"修心炼性"，释曰"明心见性"。心性者，本体也。儒之执"中"者，执此本体之"中"也。道之守"中"者，守此本体之"中"也。释之空"中"者，本体之乡"中"本洞然而空也。道之得"一"者，得此本体之"一"也。释之归"一"者，归此本体之"一"也。孺之"一"贯者，以此本体之"一"而贯之也。
>
> 儒家之教，教人顺性命以还造化，其道公；禅宗之教，教人幻性命以超大觉，其道高；老氏之教，教人修性命而得长生，其旨切。教虽分三，其道一也。

儒释道三家之心性论虽各有侧重，但都认为人生之最终归谛皆在于心性，所谓"心性者，本体也"，性是万物初始的本源，宇宙与人的诞生、生长都从"心"开始，心性是万物的"性命之道"。在这里，"心"是人的主观之心，"性"是万物的本然质态，由"心"方可开启、现出万物的本然，由"心"方可揭示万物运行的规律，即万物之"道"。"心"是通识万物的方法，必经阶段。

"心性"一词，是"心"与"性"的合体。儒释道偏重不同：儒道二家常将"心"与"性"分开使用，皆偏于后者，儒家对心存而不论，重人之性情，所谓"存心养性"、"修身养性"；道家对心修炼、涵养，以保人之性命之长生；佛家常将"心"、"性"二词连起来使用，形成"心性"（梵文"Citta-Prakrti"的意译）一词，并偏于"心"之体悟、内观。慧能在《法宝坛经》中的第一句即是："善知识！净心念摩诃般若波罗蜜法……不语，自净其心。"②足见禅宗对心的重视。并且，鉴于佛教的论辩特性，禅宗把心性

① 《性命圭旨》分元、亨、利、贞四集，著者不详。题为尹真人弟子撰。前有明神宗万历四十三年(1615)新安震初子余永宁书《刻〈性命圭旨〉缘起》，其曰："里有吴思鸣氏，得《性命圭旨》于新安唐太史家，盖尹真人高第弟子所述也。"该书以图配文，阐述内炼理论与功法，有明显的三教合一思想，最终归结于道教。认为道即是杰，太阳尽则死，心性为人之本体，人生虚幻，三教皆主张明心见性，劝人性命双修，修炼金丹。并言只有金丹一途乃修行之正路。

② 郭朋：《坛经导读》，巴蜀书社 1987 年版，第 61 页。

论发展得更为细化和系统。如慧能把心区分为“妄心”和“本心”。妄心是欲念、邪念之心，使世间沉沦于苦海，即“若言看心，心元是妄，妄如幻故，无所看也”。“若欲当来觅本身，三毒恶缘心中洗。”①本心是净化欲念之后的纯净之心，是个体由迷通达悟、由众生而成佛的不二法门。所谓“不识本心，学法无益；识心见性，即悟大意”。②妄心是本心开出的，并最终至于本心，因而妄心本心是合二为一的。

“性”在禅宗中被细分为人的本性和法的本性，人的本性称“自性”，是个体都有的，是身与心的统一体。法性又称真如、真性、诸法实相，是存在于众生万物之外的一种客观精神。自性与法性融合即成佛性，佛性人人都有，最终自性即为法性，法性即为自性。由此，自性之心与法性之性融为一体，人的心和性是“心性”在不用场合中的表现，一体两面的表达。

然而，唐代的心性论并不是禅宗单一的心性论，而是禅宗与儒学复兴运动后的心性论的杂糅，是复合式的心性论。儒家心性论始于孔子，成于孟子。《论语·阳货》“性相近，习相远”初设心性问题，其后孟子集孔子之大成以由内而外的修养之道，打通人之精神境域与天地自然的沟壑，提出“尽心、知性、知天”(《孟子·尽心上》)的人性修养论。汉儒董仲舒围绕性与天、性与情的关系，打通人之情性与自然之质的关系，提出道德实践的修养之道。

唐儒以韩愈及其弟子李翱为代表，进行了一场声势浩大的“儒学复兴运动”，进一步完善儒家“人性论”。韩愈以《原道》为反佛的旗帜，在董仲舒“性三品”的心性论基础上提出“情三品”，认为人不仅有情，而且有性，人性中的五德(仁、义、礼、智、信)是先天具有的，而人的七情(喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲)也是与人性对应的，也分为情三品，所谓“性也者，与生俱生也；情也者，接于物而生也”。在此，韩愈的心性论体现为人的五德与七情的并重。与韩愈一味的反佛不同的是，李翱则注意吸收佛学思想，提出了与其师韩愈不同的心性观点。在《复性书》中，李翱结合禅宗的“心性本净”论，提出了“去情复性”的心性修养理论。阐明“性”是天赋的秉性，是人心固有之物，但“情”为迷惑之物，须去除情欲以恢复人之本性之纯净。李翱的心性论是结合《孟子》的性善论、《中庸》的修养法与禅宗的“明心见性”、“见性成佛”的思想综合形成的，他赋予心性以理性，融传统儒家的心性修养与禅宗的心性智慧于一体，把唐代的心性论从人性修养论变成了心性本体论，开启了心性论的理性之维。

---

① 郭朋：《坛经导读》，巴蜀书社1987年版，第97、128页。
② 同上书，第74页。

二、朱景玄"万类由心"与裴孝源"心存懿迹，默匠仪形"

儒释道三教中皆重视"心"的体悟功能，并直接把作为名词的载体之"心"用作动词的领会之"心"。人的内观体悟从"心"而来，"心"是思悟的泉源。何为"心"？《孟子·告子上》说："心之官则思，思则得之，不思则不得也。"心是思维的器官，用于思考。只有经过思考，才会有心得体会，深入理解事物的实质。可见，古代的"心"不同于现代意义上的"心脏"，而是指思维的器官，类似于"脑"的官能。因此，古代所谓的"心"首先是指思悟、思考、内观的载体之"心"。人的所有思维、情感、灵感都从这个思维器官的"心"生发开来。可以说，"心"是艺术创作的灵感之源。

朱景玄（生卒年不详）《唐朝名画录》序曰：

> 画者圣也。盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔，则万类由心；展方寸之能，而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。其丽也，西子不能掩其妍；其正也，嫫母不能易其丑。故台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之名，妙将入神，灵则通圣，岂止开厨而或失，挂壁则飞去而已哉？

"心"可以囊括天地万物、宇宙穷极，"心"可以提取世间万物之菁华，凝聚于纤毫笔端，把握于指掌，挥毫万千之象，此即"万类由心"。"万类"即世间万物，"由心"是心灵深处。"万类由心"强调的是"心"是万物的主导，艺术创作者的思维之心、情思之心和灵感之心都将主宰客观外界的万事万物。所谓俗语常说的"心有多大，地有多宽"。艺术创作者首先观察客观外物，将万物囊括于"心"，方可进行下一步的"取材"、筛选，展开艺术构思。心中无物，脑中空空，单凭空想，是无法展开艺术创作活动的。

与朱景玄相似，唐代裴孝源（生卒年不详）提出的"心存懿迹，默匠仪形"理论也强调艺术创作者的主体之心的存贮功能。其《贞观公私画史》[①]序曰：

> 虙牺氏受龙图之后，史为掌图之官，有体物之作，盖以照远显幽，侔列群象。……及吴魏晋宋，世多奇人，皆心目相授，斯道始兴。其于忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。或想功烈于千年，聆英威于百代，乃心存懿迹，默匠仪形。其余风化幽微，

---

① 《全唐文》第二部，卷一百五十九。

感而遂至。飞淤腾窜，验之目前，皆可图画。且夫艺有精深，学有疏密，前贤品录，益多其流。

伏羲接受了龙马在黄河献的河图，此后历史上设立了掌管绘画的官职。屋壁上的先代圣贤、忠臣、孝子的画像常用以警训后辈，感化后人。这些人物画像的灵感来源一般是前辈人物的口传心授，代代相传。尤其是要把圣贤忠臣的美好事迹存储于心，经过心理的酝酿、沉淀之后，再将人物的仪态、形貌付诸于艺术形式的外在传达。所以，"心"是存贮、加工、提炼艺术题材的官能之地，是艺术灵感的策源地，艺术取材皆出于此。

可见，朱景玄与裴孝源所说的"心"都是指作为艺术创作者官能灵感之"心"，这也是唐代艺术批评中"心"的基本涵义。

三、窦蒙"直自师心，意存功外"与李嗣真"师心之独往"

"心"除了作为艺术家之官能的基本涵义之外，还可指艺术作品中作为表现对象的人物的精神风貌，亦可指艺术创作主体的任性情怀。唐代艺术批评的"师心"论就意指两种不同的艺术创作方法。

有关"师心"的艺术批评思想，南齐谢赫（479—502）就曾有论述。《古画品录》在品评画家张则时言：

意思横逸，动笔新奇。师心独见，鄙于综采。变巧不竭，若环之无瑞。景多触目。

古代艺术创作通常有三法，师古人，师造化，师心，分别意为临摹、写生和创作。元代之前多是师心和师古人相结合，但侧重师心，重艺术创作主体的主观发挥；元以后重师造化，重外界客观自然之写生，当然也非常注重师古人之法。南齐谢赫的师心论之"心"即指艺术作品中人物的精神风貌具有神采，这也是顾恺之"传神写照"论的变体，其都注重把人物的主体精神视为首要批评标准。

与谢赫同，唐代窦蒙（生卒年不详）《画拾遗》中也言艺术表现对象神采的重要性。窦蒙在评阎立本的画时说：

直自师心，意存功外，与夫张、郑，了不相干。①

阎立本自有"画师"之称，其绘画胜出他人的优势在于，其刻画了作

---

① 引自张彦远：《历代名画记》卷九。

品中不同人物传神、生动的精神风貌，以不同的神态区分不同身份的人。这与张僧繇、郑法士等人重艺术技法的精妙不同，阎立本重艺术作品之外的意境、旨趣。此处“心”指艺术作品之“神采”、气韵。

李嗣真（约650—696）在其《书后品》中也提到了“师心论”：

> 评曰：古之学者，皆有师法；今之学者，担任胸怀。无自然之逸气，有师心之独往。偶有能者，时见一点；忽有不悟者，终身瞑目。而欲乘款段度越骅骝，其亦难矣。①

李嗣真感慨其时的艺术家既不临摹、学习古人之法，又缺少客观自然之逸气，但凭抒发胸中之情义、纵横驰骋，信马由缰，此谓“师心之独往”。“师心”之关键在于自悟，在于主体情思、精神的溢涌、表达。若徒有满腔热血，而不经过自悟、思考，则创作出的作品也不见得品第较高。在此，也可见到唐代艺术创作者重艺术主观精神的表现，以及艺术作品中重创新的特点。艺术家的主体精神在艺术创作表达的初期阶段确实极为重要，它是艺术创作的动力。有了艺术主体的精神涌动，灵感思维，艺术作品才会具有神采。这种创作动力发展到明代出现了“随心写象”的艺术批评论。

四、张璪“外师造化，中得心源”与符载“得于心，应于手”

在艺术创作中，“师心”固然重要，但是“师造化”也必不可少，二者是相互统一的。南朝宋时的宗炳（375—443）论及艺术创作时就强调艺术家的视觉观察是艺术创作的第一步，所谓“应目会心”是艺术创作的二法。艺术家在构思时，先要把视觉观察到的客观自然物象反映到“心”中，即脑海中，进行加工、分析、提炼，去粗存精后达到心与目的融合，方可下笔。艺术家所观察到的客观自然是取材的关键之一。

同样，南朝陈时的姚最（536—603）也言及客观自然是艺术素材的来源。他最明确提出“心师造化”的理论，直言艺术创作中客观自然是衡量作品高下的标准。艺术家在观察自然、了然于胸之后，更要“心敏手运”，把在脑海中取舍好的艺术素材通过运用特定的艺术技法表达出来。“手”喻指艺术技法。可见，南朝时的师心论之“心”多指动词意义上的体悟、心灵神会之意。初唐彦悰（约648—688）的《后画录》中提到的“灵心自悟”也是这层面的意思。

继承姚最的“心师造化”理论，晚唐张璪（约735—785）提出了“外师造化，中得心源”的艺术创作理论，将“造化”与“心源”并列，把客观自

① 引自张彦远：《法书要录》卷三。

然和艺术家的自悟置于同等地位，形成了历古犹新的艺术创作方法论。《历代名画记》记载：

> 初，毕庶子宏擅名于代，一见（张璪画）惊叹之。异其唯用秃毫，或以手摸绢素。因问璪所受，璪曰："外师造化，中得心源。"毕宏于是阁笔。

艺术创作必须首先师法自然，取材自然，才可使艺术家的主体情思发挥自如，运筹帷幄。"心源"为佛教用语，佛教称心为万法之源。《华严经》说："心如工画师，能画种种物。"人的心如善画的画师，能够勾画世间万物。张璪深受佛教影响，尤其是禅宗影响。①此处"心源"借用佛教术语来指经过主观情思熔铸与再造之后的艺术意象。此时的艺术意象是模糊的，是存在于脑海中的基本形象。艺术创作只有经过客观物象（"造化"）、艺术意象（"心源"）才可最终形成可以外显的艺术形象。宋代的郭若虚认为绘画是艺术家心灵的反映，是自然物像合于主体胸中气韵趣味的表现，即艺术作品是主体之"心印"。其心印论涉及的也是客观自然与主体性情的关系，《图画见闻志·论气韵非师》写道：

> 且如世之相押字之术，谓之心印。本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印。爰及万法，缘虑施为，随心所合，皆得名印；矧乎书画，发之于情思，契之于绡楮，则非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑？夫画犹书也，扬子曰："言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。"

可见，"心源"是艺术家情思的源泉，也是世间万物自然"印"于主体之心的源泉，"心源"在此已具有了广泛的意义，是主观与客观共有的终极之源。

唐代符载（？—813）评张璪之画时提出了其"得于心，应于手"的艺术创作论，将张璪的"外师造化，中得心源"论又作出了新的推进。符载在《观张员外画松石序》中写道：

> 观夫张公之艺非画也，真道也。当有其事，已知遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。若忖短长于隘度，算妍蚩于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉！

---

① 参见朱良志：《"外师造化，中得心源"佛学渊源辨》，《中国典籍与文化》2003年第4期。

在符载看来，张璪的艺术作品已达到了“真道”的境界，把所有的技法和所观察到的客观物象都消融于艺术家的思维意蕴中，隐匿于主体的心胸之中。这些经过熔铸的意象，通过艺术家的笔端汹涌而出，达到与神气相通的境界。以清代郑板桥的艺术创作论来说，如果说张璪强调的是艺术创作中从“眼中之竹”到“胸中之竹”的酝酿构思阶段，那么符载则侧重的是从“胸中之竹”到“手中之竹”的艺术传达阶段。在艺术传达阶段，“心”与“手”要相互协调，才能创作出佳作，正如《庄子·天道》曰，“不疾不徐，得之于手而应于心”。后世艺术批评家继承符载的理论，形成了一系列有关艺术创作的“得心应手”论。如北宋沈括在《梦溪笔谈》中云：“予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉。此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”明代沈襄在《小霞梅谱》中也言：“古人寄情物外，意在笔先，兴致飞跃，得心应手。”以及清代华翼纶《画说》的“变化在心，造化在手”论和清代戴熙在《习苦斋题画》中所论及的“以目入心，以手出心”论都是该命题的发挥。

综上所述，唐代的“心性”创作论涉及了艺术家的心理在艺术创作中的作用，强调艺术主体的主动汲取、加工、体悟的内创造过程。采用西方心理学家弗洛伊德的心理学理论解释，艺术创作过程中的内观和体悟是艺术家潜意识和意识共同作用的结果。在汲取艺术素材阶段，艺术家需要“师造化”观察自然，此时潜意识在起着推动作用，艺术创作者灵感和直觉都在孕育。直到“心存懿迹”或者“得于心”后，艺术创作者就需要把心中意象表达出来，此时是艺术家的意识在起作用，艺术家主体有明确的艺术目标和表现手段，进而致力于艺术形象的产出。

心性创作论是中国古代艺术批评思想中的艺术心理论。“心”既有主体官能之心，又有艺术表现对象之神采、艺术创作者的主体精神之意，同时又是心悟之意。“心性”艺术创作论是儒释道三教合一心性论的另一种显现和表达，它体现的是唐代艺术批评思想中潜藏的“内省力”和主体自觉的创造力，它打通了天地之心、人之心，进而达到艺术之心，它也是中国传统天人合一哲学思想在艺术领域中的显性体现。

第十五章　禅心体悟:唐后期艺术批评思想中的反观自省(下)

唐后期艺术批评思想中的反观自省,既是禅宗式的"心性"体悟,又是对前代艺术批评观念的审视和总结,包括艺术史观念的总结和艺术创作规律的反思。同时,唐后期艺术批评思想开始思考艺术与现实的关系,由此衍生出最初关于艺术真实论的思索。这种倾向于内观的自省,也延续到五代之际。

第一节　张彦远、朱景玄对前代艺术批评观念的批评

张彦远(815—876),字爱宾,河东(今山西永济县)人,是盛唐三代宰相张嘉贞、张延赏和张宏靖的后代,为艺术世家,家学渊源深厚。张彦远善书、善画,亦善诗,尤其在艺术理论方面建树最高,著有书论《法书要录》和画论《历代名画记》。其中,《历代名画记》后世影响最为深远,成书于唐末大中元年(847),被誉为是中国第一部绘画通史。近代史学家余绍宋称其为艺术界的《史记》,说:"余恒谓画史之有是书,犹之正史之有《史记》。"①

朱景玄,活动于唐朝武宗会昌(841—846)年间,吴郡(今江苏苏州)人,元和初应进士举,曾任咨议,历翰林学士,官至太子谕德。亦善诗善画,今存诗一卷(15 首),艺术理论的主要成就在于画史批评论著《唐朝名画录》,开断代画史编写的先河。

张彦远、朱景玄都生活于唐后期,经过社会动荡的洗礼之后,二者皆致力于前代艺术观念的批评、总结和创新。总结前人即是反思当下,说明唐后期开始有了艺术史的意识,站在唐后期的时代立场上高屋建

① 《余绍宋书画录解题·历代名画记》画史丛书本,上海人民美术出版社 1962 年版,第 37 页。

瓴，构建艺术批评的体系。张彦远的《历代名画记》记载论述了自上古传说时代至唐代的艺术批评观念；朱景玄的《唐朝名画录》则专门撰写唐代的艺术批评观念。一部是绘画通史，一部是绘画断代史，张彦远和朱景玄二者联合续写了自上古传说时代至整个唐代的艺术批评观念发展史，因而本书在此并置在一起来阐述。既然二者的论著是属于艺术史范畴的，是有关前人艺术批评观念的历史，那么实际上就是对前代艺术批评观念的批评。宗白华在谈论张彦远的艺术批评时说："一个批评家不但要批评创作，还要批评'批评'。张彦远对于其他批评，能作了若指掌，无怪乎他能担负起前无古人的大事业。"①

一、张彦远对前代艺术批评观念的发展

《历代名画记》和《法书要录》已不是对单个艺术命题的简单发挥或是感性表达，而是已具有了完整的体系和结构，在行文体例上也特别注重逻辑性。《法书要录》共 10 卷，约成书于唐咸通年间（860—874），书首有自序，书中集录东汉至唐代元和年间书法家的书论 42 篇。该书主要辑录了历代有名的书论，张彦远没有加注释和评论，因而后世仅用作资料参考，并未具体反映张彦远的艺术批评观点。而在《历代名画记》中，张彦远既总揽古今先辈主要艺术命题，又观点鲜明、立场明确地阐述自己对相关命题的理解。其中不乏对前代艺术批评观点的批评，在批评的基础上提出自己的新观点。因而，张彦远的艺术批评已形成了系统的思想，而不像前人所述的仅仅是模糊、零散的艺术批评观点。

张彦远上祖三代皆爱好艺术收藏，且都善于书画。丰裕殷实的家境和深厚的家学熏陶，使得张彦远对艺术有着无限的热忱和自信。正如《历代名画记》中张彦远感叹道的：

> 余自弱年，鸠集遗失，鉴玩装理，昼夜精勤，每获一卷，遇一幅，必孜孜葺缀，竟日宝玩，可致者必货弊衣。减粝食，妻子僮仆切切嗤笑。或曰："终日为无益之事竟何补哉"？既而叹曰："若复不为无益之事，则安能悦有涯之生，是以爱好愈笃，近于成癖。每清晨闲景，竹窗松轩，以千乘为轻，以一瓢为倦。身外之累，且无长物，唯书与画，犹未忘情，既颓然以忘言，又怡然以观阅。常恨不得窃观御府之名迹，以资书画之广博，又好事家难以假借，况少真本！书则不得笔法、不能结字，已坠家声，为终身之痛。画又迹不逮意，但以自娱。"

---

① 宗白华：《张彦远及其〈历代名画记〉》，《学术月刊》1994 年第 1 期，第 3 页。

张彦远撰写《历代名画记》起因于幼年时期家中收藏之书画大量佚失，他深为惋惜，决意以书著记载下来，以留于世、愉悦爱好。正是源于对艺术无尽的爱好和追求，张彦远在《历代名画记》中也透露着几分自信、锐气，甚至张狂，于笔锋犀利中见出几分狂狷。与其说他继承前人，不如说他站在批判前人的基础上提出其批评观点。如张彦远公然反驳南齐谢赫对宗炳、王微的评述，语气极为锋利，批评谢赫不懂画，认为宗炳、王微创作山水画也是出于对自然美的欣赏，即张彦远所说的：

> 图画者，所以鉴戒贤愚，怡悦情性。若非穷玄妙于意表，安能合神变乎天机？宗炳、王微，皆拟迹巢由（巢父和许由，尧时隐士——引者注），放情林壑，与琴酒而俱适，纵烟霞而独往。各有画序，意远迹高，不知画者，难可与论。因著于篇，以俟知者。

在此，张彦远表明了其不同于前人的艺术功能观：艺术不仅具有劝戒扬善的道德功能，而且更具有"怡悦情性"的娱乐功能。这是对唐以前艺术功能论的一大突破和拓展，由之前的艺术功能的一元论，扩展到艺术功能的多元化。唐代之前儒家思想占主导，艺术一度承担着政治和道德的劝戒功能，尤其是汉儒更是强调"文以载道"，把艺术（如烈女画、帝王相）作为王君统治的辅助，以驯化人心，辅佐政治。魏晋之后儒释道逐渐合一，玄学促使人之自然情性的觉醒，禅宗的心论更促使艺术家走向自觉和内观。艺术家开始注重主体的感受和心胸的抒发，注重于艺术中体会自然之美，享受"卧游于山水"的乐趣。主体的自觉和内省，也意味着艺术走向了独立，不再受他者的束缚并得以获得创新的活力。这体现的也是艺术理论界一直论述的艺术的自律与他律的辩证关系问题。

张彦远锋利的批评语气显示了其坚定的艺术立场，暗含的是其鲜明的批评标准。在《历代名画记》中，张彦远的艺术批评标准更加客观、理性和有分寸，是史学标准、逻辑标准和自然标准的统一。

首先，艺术批评需要史学意识。张彦远的史学意识鲜明地体现在《历代名画记》的体例上。全书共 10 卷，1 至 3 卷为 15 篇小论文，论述绘画艺术的发展历史和基本特性，4 至 10 卷是自轩辕至唐会昌时的 372 位画家的小传，包括其作品的品评等。其中第一卷的前三篇就是论述艺术发展史的，即《叙画之源流》、《叙画之兴废》、《叙历代能画人名》。

此外，张彦远在编撰《历代名画记》时注重史料的积累。其积累的绘画史料丰富，收录前人文献资料达 109 种（篇）之多，包括官修和私修的通史、断代史等。有前代艺术品评论著、壁画著录、官方或民间私藏

著录，画家文论、以及传记史料等，采用史、论结合的方法，把艺术批评观点与前人评述、艺术家的个人传记、生活故事结合起来，立体全面地阐释每个艺术命题的来龙去脉、始源因果。如在阐述画家小传时，隋代之前的小传全注有材料出处，引录他人的画史、画论、画评时皆注明出处，做到有据可依。

《叙师资传授南北时代》篇中，张彦远还谈到了在进行艺术家风格评判时也要有据可依，要注重理清师资传承的脉络关系。他明确提出："不知师资传授，则未可议乎画。"张彦远批评现今之人，但言书画，只推王羲之和晋明帝，认为王羲之的叔父王廙书画为第一，"书为右军之法，画为明帝之若师"。但这是"吠声"的行动，是不知师资传授的作用。同时指出，南北不同的地域、不同时代对艺术风格均影响较大，必须区别对待。所谓：

> 详辨古今之物，年代各异，南北有殊。观画之宜，在乎详审。

另外，张彦远还强调艺术批评家要以"真本明迹"为依据来鉴赏，不能以赝品或者他人妄说而下结论。在《论名价品第》中，张彦远批评了当时鉴赏界"贵耳贱目，罕能详鉴"的不良现象，慨叹："恨不能窃观御府名迹以鉴书画之广博，又好事家难以假借，况少真本。"一方面是唤起艺术批评家的良知，另一方面更是强调艺术批评的史学意识。

其次，艺术批评具有逻辑标准。正如张彦远在谈到创作缘起时所说，热烈的情感爱好是艺术创作者的创作动力。但是理性的批评态度却是批评家必须具备的基本素质，在艺术批评时不能全盘照搬古人理论，不能人云亦云，要有理有据。因此，《历代名画记》卷六《宋》篇中长彦远告诫艺术批评家：

> 既云必有损益，又云非准的，既云六法亡所遗善，又云可师效，谢赫之评，固不足采也。且宗公，高士也。飘然物外情，不可以俗画传其意旨（裕中散白画《孔子弟子像》、《狮子击象图》、《颍川先贤图》、《永嘉邑屋图》、《周礼图》、《惠持师像》，并传于代也，儿七本）。

谢赫评价宗炳说："炳于六法，亡所遗善，然含毫命素，必有损益，迹非准的，意可师效。"谢赫认为宗炳的作品不能作为标准，然而又说其意趣可以师效，他还把宗炳列为画家中最低的第六品。张彦远不满意谢赫对高士宗炳的批评，指出谢赫在进行艺术批评时，前后内容不一致，自相矛盾，他主张艺术批评要注重逻辑关系。《历代名画记》卷九《唐朝上》写道：

钱国养，开元中善写貌，海内推服。窦云：衣裳凡鄙，未离贱工，格律自高，足为出众。彦远云：既言凡鄙贱工，安得格律出众。窦君两句之评，自相矛盾。

与前代艺术批评论著中擅用拟人比喻、注重想象描述和情感的汪洋恣肆不同，张彦远的艺术批评无论在行文风格还是其对艺术批评的标准上，都要求艺术批评持理性、客观的态度。在论辩某一观点时，艺术批评家要立场鲜明，有理有据，注重逻辑。

再次，谈艺术批评的自然标准。张彦远深受道家影响，在论述书画本体时，认为艺术的本体是“一”。

书之体势，一笔而成，气脉通联，隔行不断。……世上谓一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。守其神，专其一，合造化之功。守其神，专其一，是真画也。”“真画一划，见期生气。（卷二）

《历代名画记》中张援引《庄子》中“庖丁解牛”、“东施效颦”、“郢匠运斤”的哲理寓言意在阐明艺术规律中“无法之为法”的道理。同时，在谈艺术家构思即“立意”时，张彦远又借用《庄子·大宗师》中“离形去智”的命题，说：

凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智，身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉！所谓画之道也。（《论画体工用搨写》）

具体而言，达到最高品第“自然”之道的前提是虚静的审美心境，基础是能量积蓄，核心是“妙悟自然”。艺术创作之“立意”是艺术主体发挥主观能动性，并且把这种主体情思与客观自然相融合，达到物我两忘的境界，方可悟到艺术创作的规律。

道家以“自然”为旨归，即自然而然。张彦远也言及“自然”的重要性，并视“自然”为艺术品第的最上品：

夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。自然者，为上品之上。神者，为上品之中。妙者，为上品之下。精者，为中品之上。谨而细者，为中品之中。余今立此五等，以包六法，以贯众妙，其间诠量，可有数百等，孰能周尽？非夫神迈识高，情超心惠者，岂可议乎知画。（《历代名画记》卷二《论画体工用搨写》）

在张彦远艺术品评的等级(自然、神、妙、精四品)中,"自然"不是指客观外界的大自然,而是指"自然而然"之意,是简洁、明了,体现神韵的"无"的境界。体现自然而然特性的艺术品为上品之上等,其次,上品之中等为神品、三品之下等是妙品,精细者就仅为中品了。

正因"自然"即"自然而然"之意,那么艺术品的等级就不是刻板、不可变动的,而具有一定的流动性。艺术品的等级不是绝对的,同一艺术家的不同作品很可能分属于不同的等级。艺术作品的品第会受到艺术收藏情况的影响,受到艺术价格的影响,这是张彦远艺术品第观超于前代艺术品第论的特殊之处。《历代名画记》卷二《论名价品第》写道:

> 必也手揣卷轴,口定贵贱,不惜泉代,要藏箧笥。则董伯仁、展子虔、郑法士、杨子华、孙尚子、阎立本、吴道玄屏风一片,直金二万,次者售一万五千(自隋以前,多画屏风。未知有画樟,故以屏风为准也)。其杨契丹、田僧亮、郑法轮、乙僧、阎立德一扇直金一万。且举俗间谙悉者,推此而言,可见流品。夫中品艺人,有合作之时,可齐上品艺人;上品艺人,当未遒之日,偶落中品,唯下品虽有作,不得厕于上品。

艺术收藏家若是对同一品第的藏品收藏很多,那么艺术品就有可能成为下品;而若是中品艺术家的某些作品符合了当时的收藏旨趣,其价格也会升到与上品同等的价格;而上品艺术家的作品也并不是全是上品,有可能落为中品。最终,张彦远的艺术批评标准中,自然标准变成了三个标准中的相对标准,张彦远的艺术批评理论在其严谨的史学标准和逻辑标准下,也不失灵活性,充满了灵动。

二、朱景玄对唐代艺术批评观念之总结

朱景玄在艺术批评思想史上的主要贡献在于,其《唐朝名画录》总结了唐代各位艺术家的艺术成就的得失,以分品列传的体式展开唐代艺术品评。在《唐朝名画录》出现之前,许多艺术品评论著均以艺术水平的高下为写作的重点,并不注意时代的先后次序或者单个朝代艺术史的独立意义。而晚唐的朱景玄,看到了整个唐代艺术的得失、盛衰,《唐朝名画录》一方面出于个人的艺术爱好,另一方面也有着对整个唐王朝艺术兴衰的荣辱感和责任感。

相较于张彦远艺术批评的激进和创新,朱景玄的艺术批评显得较为保守和内敛,其语气平缓、条理清晰,侧重于对唐代艺术批评成就的总结。全书分为序言和主体两大部分。序言中,朱景玄主要阐述创作《唐朝名画录》的缘起和目的,以及书的基本理路:

古今画品，论之者多矣。隋梁以前，不可得而言。自国朝以来，惟李嗣真《画品录》空录人名而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者，何所考焉？景玄窃好斯艺，寻其踪迹，不见者不录，见者必书，推之至心，不愧拙目。以张怀瓘《画品》断神、妙、能三品，定其等格上中下，又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。

朱景玄开篇即点明了创作的缘起：是因李嗣真的《画品录》论著艺术主题不突出、也不论及艺术功能，艺术批评的标准也不鲜明，因而后人读了参考价值不高。

所以，创作缘起暗示了朱景玄本书的写作内容，主要论述艺术功能、艺术品评标准问题。继而，朱景玄阐述了其书的方法论，主要以其亲自采访收集的资料为依据、作深入分析，理好每个问题的来龙去脉。接着，他又阐明了写作体例的依据：以张怀瓘神、妙、能三品为参考，再加李嗣真首倡的"逸品"，综合形成其艺术品评的四品观：逸、神、妙、能。李嗣真在《书后品》中将李斯、张芝、钟繇、王羲之、王献之等五位书家列为品第最高的逸品，曰：

右（按：李斯）小篆之精，古今妙绝。秦望诸山及皇帝玉玺，犹夫千钧强弩，万石洪钟，岂徒学者之宗匠，亦是传国之遗宝。……右四贤（按：其余四人）之迹，扬庭效技，策勋底绩，神合契匠，冥运天矩。皆可称旷世绝作。

李嗣真尽管没有明确指出何为逸品，但综其表述，大概是指艺术技法上合乎自然之规矩。朱景玄沿用李嗣真的逸品概念，指艺术形式上合于规矩但又"不拘一格"，灵活自如，所谓"格外有不拘常法"。朱景玄逸品与李嗣真逸品概念含义大同小异。

在序言中，朱景玄又继续论述了其艺术批评的具体内容和方法。

其余作者一百二十四人，直以能画，定其品格，不计其冠冕贤愚。然于品格之中略序其事，后之至鉴者，可以诋诃（指责），其理为不谬矣。

在《唐朝名画录》中共涉及唐代 124 位画家①，在艺术品评时是以艺术水平的高下为基准的，而不是以出身地位论及。并且，在论述艺术

① 一说《唐朝名画录》中"四"字可能有误，应为 120 人。参见金维诺：《历代名画记与唐朝名画录》，《美术研究》1979 年第 2 期，第 63 页。

作品的品格之时，辅助艺术家的生平、故事来说明，以供鉴赏者更好地理解艺术家的作品。在此，朱景玄把艺术品评与艺术家事迹结合起来，叙、评结合，以艺术品评为主，艺术家事迹为次，这不同于张彦远把艺术品评与艺术家传记分开的写法。《历代名画记》卷四到卷十中，张彦远专门撰写画家评传，其中也对艺术品第作简单评论，但主要是以艺术家传记为主。他的传记一般以一人一传或父子师徒合传为主，涉及画家姓名、籍贯、事迹、擅长领域、生卒年月、著述、前人评论及作品著录等。

关于艺术功能，在序言中，朱景玄说道：

> 伏闻古人云："画者，圣也。"盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔则万类由心，展方寸之能而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。其丽也，西子不能掩其妍；其正也，嫫母不能易其丑。故台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之名，妙将入神，灵则通圣，岂止开厨而或失，挂壁则飞去而已哉？此《画录》之所以作也。

朱景玄重申自己撰写《唐朝名画录》的目的同绘画艺术的功能一样，也是欲弘扬道德之圣贤，艺术论著中蕴含的艺术理论和圣贤精神不会因艺术作品的丢弃、遗失而消失。

《唐朝名画录》的主体部分，依"四品观"依次展开。首先是"国朝亲王"三人，朱景玄将其列于神品之前，以示尊崇。其后分述神、妙、能、逸四品人物及艺术成就，其中前三品都分为上、中、下三等，唯有逸品不分等，有王墨、李灵省、张志和三人，分别评述其艺术形式的灵动不拘，各具其态，于合规矩中又自得其乐。如评王墨，"图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓奇异也"；评李灵省，"皆一点一抹，便得其象，物势皆出自然。或为峰岑云际，或为岛屿江边，得非常之体，符造化之功，不拘于品格，自得其趣尔"；评张志和，"张乃为卷轴，随句赋象，人物、舟船、鸟兽、烟波、风月，皆依其文，曲尽其妙，为世之雅律，深得其态。"

由以上可见，《唐朝名画录》主要致力于总结前人艺术成就，属于史撰之作，为后人提供史料参考价值。可以说，在艺术批评思想上，朱景玄并无多大创新，致力于继承和总结。其中渗透的既是对整个唐代艺术的总结，又是对整个唐代艺术的反思。《唐朝名画录》中艺术批评的语气平缓、客观，大多是在叙述，评论也较少，没有了盛唐时那种旺盛的活力，也没有张彦远那种愤慨的犀利，朱景玄似乎执笔于唐王朝时代记忆的摹写，是对大唐王朝繁盛艺术的无尽感怀，以及期望以飨后人的无限学术良知和道德责任感。

的确，艺术史是前代艺术的记忆，艺术思想更是前辈先贤艺术家的精神烙印。张彦远和朱景玄致力于艺术史的撰写，在厚古薄今的批评取向中，总结了前人之得失，同时亦发展、深化了前人的理论菁华，因而他们的艺术批评思想既终结于唐代，又开创于唐代。

第二节　乐论之“雅”、“俗”与画论之“真”、“似”

不可否认，“安史之乱”给予整个盛唐之人重重一击，佛教的世俗化是百姓庶人失落的体现，士人心态的失落体现为对艺术批评的反思。唐后期艺术批评思想不再是自信、昂扬的大度圆满，而是多了些理性的思考与沉着，以及对前人和现实的反思。当太平盛世的艺术理想被现实的粗粝击碎后，艺术批评也转向了对艺术本体与客观世界的关系的思考。这体现为乐论中艺术风格有了初步的“雅”、“俗”之分，以及画论中对于艺术形式之“真”、“实”的强调。这是唐后期艺术家的思想对现实的反馈，也是艺术批评理论发展的必然。艺术的雅俗之别和真、实之论是艺术批评范畴的雏形，为宋代以后艺术批评范畴和艺术批评标准的确立奠定了理论基础。

一、乐论之“雅”、“俗”

中国传统的礼乐文化决定了“礼教”与“乐教”不可分割的关系。中国古代音乐艺术的发展也总与政治之“礼”相关。尤其在唐代，音乐艺术的发展总与统治者的政治举措分不开，所谓“乐者本于声，声者发于情，情者系于政。”①

从古代音乐艺术的分类上说，唐代盛行“俗乐”(燕乐)，而非雅乐。雅乐是传统的庙堂音乐，主要是祭祀礼仪之用，多以钟磬等打击乐器演奏，歌词来源于典雅宏正的古体诗句，音色庄严宏正，主要用于祭圆丘、方泽、宗庙、五郊以及重大仪式，如册立太子、立后、大朝会、元旦、冬至、盛大宴会等；燕乐，亦称宴乐，是俗乐的主要表现形式，属于非正式场合的娱乐音乐，用于岁时宴饮及宫廷宴会等，形式灵活多样，不受礼法的约束，意在娱乐助兴。唐代乐论中的雅俗并没有形成独立的艺术批评范畴，而仅指音乐的两种类型。

《旧唐书·卷二十九·音乐二》记载：“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立坐二部。”

唐朝开国皇帝高祖李渊(565—635)统一疆域后，在继承隋代九部

---

① 白居易：《策林·六十四》。

乐(清商、西凉、高丽、天竺、安国、龟兹、康国、疏勒、礼毕)的基础上,废除"礼毕",创作"燕乐"。

吸收传入中原的少数民族和外国音乐,增加"高昌乐",形成了大唐十部乐。立部伎和坐部伎就属于燕乐(俗乐)范围,属于演奏和歌颂唐朝历代帝王的宴享性乐舞。高宗李治(628—683)时,坐、立部伎形成较为成熟的演奏形式。坐部伎一般在3—12人之间,于室内厅堂上表演,乐队坐着演奏,故名;立部伎舞蹈规模较大,一般64—180人,在堂下广场演出,乐队站立演奏。坐部伎和立部伎尽管都属于燕乐(俗乐)范围,但坐部伎等级稍高,太常寺中艺术技艺高的乐工一般在坐部伎演奏,立部伎则主要是鼓笛一类的乐器演奏,此外还配合舞剑、抛接弹丸、绳技、竿技等杂技,艺术形式灵活多样,热闹喧腾。

玄宗李隆基(685—762)酷爱音乐,除继续完善前代坐部伎和立部伎的音乐制度之外,在音乐机构上,又设立梨园、扩充教坊,培养优秀的音乐艺人。其中,教坊是唐代至清代宫廷所用的传习、管理俗乐的机构,包括教习各种歌、舞、乐器以及"散乐"(杂技、幻术、武术、民间杂舞、杂戏)。教坊的学生来源既有富家子弟,也有平民百姓,通过一段时间的训练之后,经业务考核,划分等级,决定是否进宫演出。

针对唐代俗乐的盛行,白居易(772—846)在其新乐府诗《立部伎——刺雅乐之替也》中说:

> 立部伎,鼓笛喧。舞双剑,跳七丸。袅巨索,掉长竿。太常部伎有等级,堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清,堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳,鼓笛万曲无人听。立部贱,坐部贵,坐部退为立部伎,击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任,始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此,长令尔辈调宫徵。圆丘后土郊祀时,言将此乐感神祇。欲望凤来百兽舞,何异北辕将适楚。工师愚贱安足云,太常三卿尔何人。

伴着鼓笛声,舞者舞动双剑,并反复抛接弹丸。接着,舞者走长索,伴舞人摆动长竿。诗歌中间部分,白居易陈述立部伎与坐部伎的等级之分。后半部分,白居易道出对"雅音替坏"现象的不满,认为这是太常三卿的失职所致。作为中唐时期儒学复兴的积极响应者,白居易呼吁传统的雅乐,并对当时流行的"立部伎"的俗乐予以鄙视。白居易在这首诗题下有注:"太常选坐部伎,无性识者退入立部伎。又选立部伎,绝无性识者退入雅乐部,则雅乐可知矣。"

掌管礼乐的最高国家机构太常寺,管理音乐部门时,先挑选坐部伎的人选,悟性不高的就被退到立部伎,立部伎筛选后,最差的就去从事

雅乐。可见唐后期雅乐的地位是如此低下。在诗歌《五弦弹——恶郑声之夺雅也》中白居易同样传达了这种愤慨：

> 五弦弹，五弦弹，听者倾耳心寥寥。……远方士，尔听五弦信为美，吾闻正始之音不如是。正始之音其若何，朱弦疏越《清庙》歌。一弹一唱再三叹，曲澹节稀声不多。融融曳曳召元气，听之不觉心平和。人情重今多贱古，古琴有弦人不抚。更从赵璧艺成来，二十五弦不如五。

白居易以鲜明的标题表达了对"郑声"（俗乐）居于主导地位、雅乐（"正始之音"）不受重视的窘况的憎恶。《毛诗序》曰："正教者皆始于音。"所以，正始之音，往往指礼乐或雅颂之乐，统称雅乐。白居易一向崇雅抑俗，《策林·六十四》中，白居易说："臣故以为销郑卫之音，复正始之者，在乎善其政，和其情。不在乎改其器，易其曲也。"只不过白居易所言的"雅"、"俗"的标准在于是否合乎"礼"的规范，合于礼即为"雅"，反之则为"淫"（俗）。正如《左传·文公七年》中晋郤缺言于赵宣子曰："无礼不乐，所由叛也。"又《左传·昭公二十五年》曰："夫礼，……章为五声。淫则昏乱，民失其性。是故为礼以奉之……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。"在中国早期乐论中，尚没有"俗"的概念，一般以"郑声"或"淫"来代指，"雅"与"郑声"、"淫"对立，而不言与"俗"的关系。东汉班固编著的《白虎通·礼乐》说："乐尚雅何？雅者，古正也，所以远郑声也。"北魏刘昼在《刘子·辩乐》中言及"雅"与"淫"的对立关系："人不能无乐，乐则不能无形，形则不能无道，道则不能无乱。先王恶其乱也，故制雅乐以道之，使其声足乐而不淫，使其音调谐而不诡，使其曲繁省而廉均。是以感人之善恶，不使放心邪气，是先王立乐之情也。"雅乐的作用在于纠正淫乐，从而达到政通人和的目的。白居易在《策林·六十四·复乐古器古曲》中也谈到"正始之音"与"淫乐"的关系：

> 时议者或云乐者，声与器迁，音随曲变，"若废今器用古器，则哀淫之音息矣；若舍今曲奏古曲，则正始之音兴矣"，其说如此，以为如何？……政和则情和，情和则声和。

白居易论述了乐之古今的关系，反对"如废今器用古器，则哀淫之音息矣；若舍今曲奏古曲，则正始之音兴矣"的短浅看法，称音乐的淫正不在于乐器的古今，而在于是否与"政和"，乐与政的关系为：政和了，音乐自然动听。可见，白居易尽管重视音乐的声、情等艺术本体的要素，但艺术的本体要素并不决定艺术自身的效果，而是依艺术对政治的教

化作用而定。《策林·六十三·沿革礼乐》中白居易又论述了礼与乐相通的道理：

> 臣闻议者曰：礼莫备于三王，乐莫盛于五帝，非殷周之礼不足以理天下，非尧舜之乐不足以和神人。是以总章辟雍、冠服之制一不备于古，则礼不能行矣；干戚羽旌、屈伸俯仰之度一不修于古，则乐不能和矣。……夫然，则礼得其本，乐达其情，虽沿革损益不同，同归于理矣。

白居易反对那种认为只有古代的周礼才可使乐和的陈旧思想，认为周礼沿革到今(唐)的礼尽管各有优缺点，但在礼、乐关系上是相同的，礼乐相济方可政通人和。白居易的礼乐思想主要体现在《策林》中，《策林》是白居易于元和初年(806)参加科举考试前拟作的75篇习笔，其中《议礼乐》、《沿革礼乐》以及《复乐古器古曲》三篇主要体现了白居易的音乐批评思想。

以上，白居易所言指的“俗乐”(立部伎、坐部伎)主要是民间杂耍、杂戏等。此外，外族的音乐(夷声)也被白居易划为“俗乐”的范围。《法曲歌》说：

> 法曲法曲歌大定，积德重熙有余庆。永徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。

法曲又名法乐，因用于佛教法会而名，始见于东晋《法显传》，至隋代称法曲，是隋唐燕乐(俗乐)的一种重要形式。依白居易看来，当时乐坛外族音乐与华夏音乐相混合，一片狼籍，他呼唤以伯牙、师旷等音乐大师的华夏正音，来整治当今音乐的混乱局面。可见，白居易所言的俗乐不仅是指民间杂戏、杂耍等，而同时也是指外族的音乐。这是一种保守的音乐观。

唐后期乐论中的雅俗观主要体现在白居易的音乐思想中，因此这里主要以白居易为范例来阐述。白居易的思想中，早年儒家，晚年道、释、儒三家结合。《策林·六十三·沿革礼乐》中有关于儒释道三家合一的音乐批评思想：

何者,夫礼乐者,非天降,非地出也。盖先王酌于人情,张为通理者也。苟可以正人伦,宁家国,是得制礼之本意也;苟可以和人心,厚风俗,是得作乐之本情矣。盖善沿礼者,沿其意,不沿其名;善变乐者,变其数,不变其情。……且礼本于体,乐本于声。文物明数,所以饰其礼;器度节奏,所以文其声。圣人之理也,礼至则无礼,乐至则无声,然则苟至于理也,声与体就可遗,况与文与饰乎?则本末取舍之宜可明辨矣。

音乐可以"正人伦、宁家国",此谓儒家艺术功能论的体现;音乐可以"和人心、厚风俗",体现艺术家"作乐之本情",此谓禅宗重心体悟之表现;而"圣人之理也,礼至则无礼,乐至则无声",可谓道家之"无"的哲学思想之体现。可以说,白居易的雅俗艺术论侧重于伦理的标准,而非审美的标准。

唐代的雅乐与俗乐代表着两种不同的艺术风格,尚无宋代之后对"雅"、"俗"范畴的讨论。唐代乐论家徐景安在其《乐书》[①]中明确划分了雅俗两种音乐类别:

五音旋宫第三:五音者,宫、商、角、祉(引者注:音"祉",通"徵",下同)、羽也。旋宫者,律生十二声也。……

历代乐名第四:唐乐以十二律各顺其乐,旋相为宫。

雅俗二部第五:雅乐均调法著旋宫,一律五音,相声二变,起自黄钟为始,循于仲吕为终。十二律总十二均,音六十声,成八十四调,皆京房参定,荀勖推成。俗乐调有七宫、七商、七角、七羽合二十八调而无祉调。

乐章文谱第十:雅乐成调无出七声。七声音宫、商、角、祉、羽均也。

雅俗两种不同的音乐类型之区别在于宫调的不同:雅乐 84 调,俗乐 28 调。二者的不同仅在于艺术形式本身,用以区分太常礼乐和倡优杂技,并不在于宋代以后表示艺术审美上的高下,亦不是魏晋之前形容人的气质禀赋的差异。魏晋之前雅俗直接与儒家的"礼"联系在一起,儒家之重人格的特质决定了雅俗多用于评价人格、品行、操守的优劣,是个伦理的概念。如《荀子·儒效》云:"有俗人者,有俗儒者,有雅儒者,有大儒者。"又如汉代王充《论衡》云:"雅俗异材,举措殊操。"魏晋时由人物品藻拓展到诗文批评,《文心雕龙·定势》讲到"雅俗势异",关涉

① 研究者一般认为徐景安的《乐书》即是《新唐书·艺文志》所载的《历代乐仪》。

雅俗之不同;《通变》篇又说:“斟酌乎质文之间,而隐括乎雅俗之际,可与言通变矣。”又讲雅俗的相对性和可转化性。东晋葛洪(284—363)《抱朴子》卷三十八也提到雅俗界限的模糊性:“离朱剖毫于百步,而不能辨八音之雅俗。”古代传说中的离朱能看到百步之外,但是无法分辨八音的雅俗。宋代的雅俗也通常指艺术类别,如北宋陈旸(1064—1128)《进〈乐书〉表》中所说的“俗调”、“雅音”就是指雅乐和俗乐的艺术类型。明末徐上瀛(1582—1662)《大还阁琴谱》中谈到的雅、俗是从艺术审美范畴上而言的:

> 然琴中雅俗之辨争在纤微?喜工柔媚则俗,落指重浊则俗,性好炎闹则俗,指拘局促则俗,取音粗厉则俗,入弦仓促则俗,指法不式则俗,气质浮躁则俗,种种俗态未易枚举,但能识得“静”、“远”、“淡”、“逸”四字,有正始风,斯俗情悉去,臻于大雅矣。

明代俗曲发达,“俗”成为艺术审美的范畴,并细化为各种俗态,如柔媚、重浊、炎闹、拘束、粗砺、仓促、不式、浮躁等,并扩展为风俗之意。

总之,唐代的雅俗尚不具有独立的艺术批评范畴的含义,而着意于艺术类别上的区分,这种区分依据于是否合乎“礼”的规范。①合乎“礼”则为雅,悖于“礼”则为“俗”,这是伦理型的艺术批评标准。雅乐与俗乐这种艺术类型上的区分为后世雅、俗艺术批评范畴的确立奠定了理论基础。

二、画论之“真”、“似”

在中国古代艺术批评思想史中,画论的艺术批评范畴(如逸、神、妙、能的品评范畴;气韵、传神、风骨等艺术审美范畴)比乐论成熟得早,这或许源于绘画多诉诸于内敛、静思的艺术思维习惯,而音乐多诉诸于外在的、依靠动作的演奏,况且中国的乐论多与礼乐的政治制度相连,因而具有独立性质的音乐批评范畴发展得较晚。在上面言及的音乐批评范畴中,雅、俗仅为艺术的风格,尚未是艺术批评的范畴。范畴是指具有高度概括性、结构稳定的基本概念。而唐后期画论中的“真”、“似”概念已具有了艺术审美、批评上的含义,且后世艺术批评思想中多次沿用这两个概念,尤其是“似”的范畴,已具有独立范畴的意义,可视为艺术批评的范畴。

唐代是诗歌鼎盛的时代,许多诗歌中均传达了特定的艺术批评思

---

① 参见何涛:《“礼”与“雅”、“俗”观念的原始区分》一文,《西南师范大学学报》2004年第4期。

想，许多文学家常作诗或撰写专门的艺术篇章来谈论艺术。如白居易和杜甫就以艺术为契机谱写大唐王朝的末期挽歌，论述了艺术之“真”与“实”，探索造化自然与艺术家之间的关系，及其在艺术作品上的审美体现。在艺术创作上，白居易主张“以真为师”，《记画》①写道：

张氏子得天之和，心之术，积为行，发为艺；艺尤者其画欤？画无常工，以似为师。学无常师，以真为师。故其措一意，状一物，往往运思，中与神会，仿佛焉若驱和役灵于其间者。……追而视之，有似乎水中了然分其影者。然后知学在骨髓者，自心求得，工侔造化者，由天和来……得于心，传于手，亦不自知其自然而然者……其形而圆，神合而全，炳然俨然，如出于阁之前而已耳。

白居易对张氏子的艺术作品欣赏有加，称如此精妙绝伦的作品正是张氏子合乎自然规律进行艺术构思，并积累艺术家的个人德行，呈现为艺术作品的结果。如何达到精妙绝伦的效果？白居易说，艺术创作没有固定的技法，以求“似”可得技法；学习艺术也无固定的方法，可以“真”为要领。白居易崇尚“似”与“真”的艺术效果，如何达到这样的艺术效果？白居易认为，艺术创作中，每筹划一种意念，描写一种事物，都要反复酝酿构思、与神思交会，好似在艺术创作中不是在进行简单的技艺操作，而是在驱赶和役使着神运灵思参与其中。这里，白居易强调了主体心理在艺术创作中的重要作用。然而，仅有艺术主体的心灵体悟是不够的，还需要合乎客观自然来创作，“真”与造化自然是相同的，造化自然即代表“真”。如此才可得心应手，达到自然而然、形神相合的艺术效果。

此外，白居易《画竹歌》②中也提到了艺术批评中的“真”与“似”的范畴：

植物之中竹难写，古今虽画无似者。萧郎下笔独逼真，丹青以来唯一人。人画竹身肥臃肿，萧画茎瘦节节竦。人画竹梢死羸垂，萧画枝活叶叶动。不根而生从意生，不笋而成由笔成。野塘水边倚岸侧，森森两丛十五茎。婵娟不失筠粉态，萧飒尽得风烟情。举头忽看不是画，低耳静听疑有声。……自言便是绝笔时，从今此竹尤难得。

白居易此诗中提到的萧郎是指唐代著名画家萧悦，以画竹闻名。白居易对他的竹画称颂不已，称其是古今以来画得最“似”的，萧悦的笔

① 引文据文学古籍刊行社《白香山集》卷二十六《记画》。
② 引文据文学古籍刊行社《白香山集》卷十二《画竹歌》。

触也是以往绘画艺术中最为"逼真"的。如何"逼真",何其相"似"?白居易描述了竹子的森森万态之后,以点睛之笔言之"举头忽看不是画,低耳静听疑有声"。可见,萧郎的画已达到了出神入化的境地。此处的"似"与"真"是个比较的范畴,均指艺术效果与创作对象对照的相似程度,用来描绘艺术形象的逼真效果。只不过,"似"更具有主观色彩,是创作主体在观照客观对象后,参入主体情思、神运的结果,强调艺术形象的"写意";而"真"侧重客观自然的客观性,强调创作对象的本来面目,重"写实"。白居易在《画雕赞》①中评价韩幹和薛稷的作品时也用"真"来指艺术形象的逼真,"韩幹之马,籍籍知名。薛稷之鹤,偏偏有声"。"真"还用来描绘人物形象的逼真,他在《画大罗天尊赞文》中云:"粹容俨若,真相炳焉。""真相俨若,立风移如。"《画元始天尊赞》:"命宫设色五彩宣,忽如真相现于前。"

如果说白居易的"真"侧重于艺术形象的审美评价,那么杜甫(712—770)的"真"则更侧重于自然之真实,是"清水出芙蓉,天然去雕饰"之后的纯粹。正如杜甫在《通泉县署屋壁后薛少保画鹤》中所言,"薛公十一鹤,皆写青田真。画色久欲尽,苍然犹出尘"。又如《姜楚公画角鹰歌》言:"观者贪愁掣臂飞,画师不是无心学。此鹰写真在左绵,却嗟真骨遂虚传。"《韦讽录事宅观曹将军画马图》云:"国初已来画鞍马,神妙独数江都王。将军得名三十载,人间又见真乘黄。"

"真"与"天"相连,构成"天真"一词,用来指自然的原初性质和本来面目,即没有经过矫饰、雕琢的原物之本色,是洗尽铅华之纯净。《寄李十二白二十韵》杜甫言:"剧谈怜野逸,嗜酒见天真。"《促织》也云:"悲丝与急管,感激异天真。"

此外,杜甫的"真"又指人物性情之率真、真诚。《赠王二十四侍御契四十韵》:"由来意气合,直取性情真。"

《假日小园散病》:"不爱入州府,畏人嫌我真。"清代刘熙载《艺概·诗概》评价道,"杜诗云:'畏人嫌我真。'又云'直取性情真'一自咏,一赠人,皆与诗无与,然其诗之所尚可知"。可见,杜甫的"真"是广义的范畴,既涉及艺术批评,又涉及人物之性情,这同于魏晋玄学以"自然"比附人之性情之"真",又源出道家老庄对于宇宙之"真"的体悟。老子说,"道"是一种真实的存在,包括物、象、精,三者之间包含内在的生命逻辑。"精"为气,是宇宙之真的本体要素。庄子继承老子的宇宙本体(天)之"真",但拓展到人之"真",提出"法天贵真"的思想,以天人合一的传统哲学思想喻指人生的自由境界。杜甫关于艺术批评的论述主要是以诗文作评,因此仅言及"真",而无"似"的范畴。"似"与"真"比较而

① 引自《全唐文》卷六百七十七。

言，可以说其专属于艺术批评的范畴，而“真”则适应范围广泛，文学、艺术、哲学均有涉及。白居易以“真”、“似”品评艺术，但却没有具体指明二者的含义，也没有区分二者的差别。五代荆浩（约850—923）提出了“图真”论，把“真”、“似”的含义予以明确解释，并将二者区别开来，同时以“实”、“华”的概念来辅助说明。《笔记法》写道：

> 夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。曰：画者，华也，但贵似得真，岂此挠矣。叟曰：不然，画者，画也，度物象而取其真。物之华，取其华，物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。曰：何以为似？何以为真？叟曰：似者，得其形，遗其气。真者，气质俱盛。凡。谢曰：故知书画者，名贤之所学也。

“华”是形式之美，与审美范畴的“似”相对应。艺术形式不能仅仅注重“似”的审美标准，而要真正从客观物象中“取其真”，实事求是地择取客观外物的形式和本质，才可达到“气质俱盛”的“真”的艺术境界。“华”与“似”均是客观事物的外在表面，“真”与“实”则指事物的内在本质与规律。“似”是艺术形式与艺术气韵结合的结果，所谓“似者，得其形，遗其气。真者，气质俱盛”。若是“华”（艺术形式）胜于“气”，那么艺术形象就会枯竭，所谓“气传于华，遗于象，象之死也”。可见，作为艺术形式的“华”与审美标准的“似”相对应，代表客观物象的“实”与批评标准的“真”相对应，然而二者都不能缺少“气”（气韵），这也是老子所说的“其精甚真，其中有信”之意。

艺术批评的“真”“似”之论源于东晋盛行的形神之论，同时也与当今艺术理论中争论的“艺术真实”命题相关。中国古代的艺术真实尽管也重视从客观自然来取材，但主要是重主观真实，以主体的神思、情思来构筑艺术真实。而西方的艺术真实论重客观真实，以客体对象的原初物象为参照，以客观对象的特征来规定艺术的真实。

第三节 唐后期至五代之际的艺术批评思想

五代并非一个朝代，而是指介于唐宋之间的一段分裂割据时期，确切地说是唐后期的延续，约从907—960年之间，①为期54年，历经14

① 另一说法是北宋灭亡北汉时是公元979年，所以五代十国的历史时期为公元907年到979年。

位君王。五代指的是后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个次第更迭的政权，管辖范围主要在北方；十国指五代之外同时或相继出现的十几个割据政权，主要有前蜀、后蜀、吴、南唐、吴越、闽、楚、南汉、南平(荆南)、北汉，统称十国，散落于南方。

五代十国时期最重要的一个特点是，政治、经济、文化有了南北地域之分，这也是其后朝代有北宋、南宋之称的原因之一。五代文化的南北之别源于唐代“安史之乱”后北方战乱之地人口大量南移，带去了先进的生产技术和丰富的劳动力，加之南方自然环境优越，南方统治者比较重视发展经济，因此南方经济迅速发展，形成了南北经济大致持平的局面。远古至西晋时期，北方经济在农业、手工业、商业方面都远超南方。尽管三国时期吴蜀对南方经济有所开发，但与北方的经济中心魏国仍相差甚远，故经济重心一直在北方。西晋末至中晚唐时期，南方经济在前代的积累基础上得到发展，加之北方战乱，唐代的商业都城也由中唐之前以黄河流域的长安、洛阳为中心转移到以长江流域的各大中小型城市为中心。如长江下游的扬州与上游的成都，位于南北大运河交汇之处，“当南北大冲，百货所集，多以军储货贩，列置邸肆”，成为唐后期并举的商业都市。“扬州与成都号为天下繁侈，故号扬、益”，并素有“扬一益二”的美誉。此外，长江流域繁华的商业都市还有润州、杭州、江州、越州、荆州、鄂州，以及珠江流域的广州。五代时期，许多南方城市也成为许多饱经战乱之苦的北方士人的理想栖身之所。士人纷纷南涌江淮，卜居授徒，“大开门馆，延纳隽彦。凡占一伎一能之士，无不加意收采，唯恐不及。虽久病疲茶，亦不废接对”①。可见五代时期经济重心的南移，带来的也是文化重心的南倾。

南迁的士人有着身居危世、及时行乐的文化心态，创作的作品多重艺术形式，追求细腻精巧的审美取向。如音乐方面不再是之前的洪钟大吕之声，而是幽约怨悱、重抒发个人情怀；书法方面，杨凝式是继张旭、怀素之后的又一横风斜雨、淋漓快目的狂草书家；绘画方面，西蜀、南唐专设画院，风格重设色、造型、用笔的精到，出现了如人物画家顾闳中，花鸟画家黄荃、徐熙，山水画家荆浩、关仝、董源、巨然等。山水四家荆、关、董、巨是南北两派画风的代表：荆、关之画笔力简劲，深得北方山水雄浑壮美之气象；董、巨二人研习唐代青绿、水墨技法，描绘了南方山水丰茂秀润、云水葱茏的秀美。

五代时期艺术的南北之风的区分，是经济南北之别在文化上的反映，这不同于唐代王朝统一、艺术合流的盛大局面。唐宋艺术批评的转型首先基于南北地理经济重心的迁移，其次基于艺术风格的南北之别，

---

① 载自《元和郡县志》、《太平斑宇记》。

这两种引子最终促使哲学思想和艺术审美旨趣发生转变，形成了艺术批评思想上的"唐宋转型"。而介于唐宋之间的五代时期，正是酝酿这个巨大文化转型的时期。五代文化，既有着对大唐文化尊者姿态的景仰、继承，又在割据战乱的复杂心态下思考现实与理想的距离。

理想与现实究竟有多远？艺术，是人的理想和梦幻，现实，是人的生存之域。五代的士人没有了魏晋名士的狂妄洒脱和尽得风流，而多了几份对人生的质疑和对现实的沉着。艺术批评家也转向关于艺术之"真"、"实"的探讨，荆浩（约 850—923）《笔记法》[1]中关于艺术的"似真"与"华实"的阐释即是体现。此外，荆浩关于艺术形式的"有形"与"无形"之论也是五代艺术批评家开始关注客观现实的体现。《笔记法》写道：

> 夫病者二，一曰无形，二曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，不可度形之类是也。如此之病，不可改图。无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物。以斯格拙，不可删修。

五代时期艺术家对艺术形式极为关注，南北两派艺术由于艺术形式的不同而形成风格的差异。荆浩针对这种艺坛之风，提出了艺术形式的"有形"与"无形"之弊端。过于重视形式者，往往不合时令、实物之逻辑。不重视形式者，也往往气韵全无，毫无生气。这两种艺术形式的弊端都是致命、不可修改的，因此如何把握艺术形式的"有"与"无"的"度"是重要的。实际上，荆浩在此强调的是"似"的境界，正如清代石涛所言的"不似之似"论以及现代齐白石所说的"妙在似与不似之间"的命题。

如何达到艺术形式之"似"的境界？荆浩提到了艺术创作的"六要"：

> 夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。
>
> 气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拔大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。

荆浩关于艺术创作的"六要"与谢赫的"六法论"有相通之处。谢赫

[1] 引文据俞剑华编著：《中国画论类编·笔记法》，中国古典艺术出版社 1957 年版。

讲“气韵生动”，荆浩也讲气韵，只不过将“气”和“韵”分开来谈，把谢赫的气韵论予以细化，是对气韵论的进一步发挥。谢赫言“经营位置”、“传移模写”讲构图、写生和临摹；荆浩谈“笔”、“墨”讲用笔法则和晕墨风采。谢赫言“应物象形”、“随类赋彩”，讲要依据对象的客观属性来创作；荆浩谈“景”，也讲要依据时令、气候等自然规律来创作。比之谢赫“六法”，其创新之处在于，荆浩讲艺术构思（“思”）的重要性，即“思者，删拔大要，凝想形物”。在构思创作时，对艺术对象有所取舍，只筛选能最大程度地表现艺术形象的要素。

如何评价艺术作品的形式之“似”？《笔记法》中，荆浩提出了其艺术批评的审美标准“神”、“妙”、“奇”、“巧”观。

> 神、妙、奇、巧。神者，亡有所为，任运成象。妙者，思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔。奇者，荡迹不测，与真景或乖异，致其理偏，得此者亦为有笔无思。巧者，雕缀小媚，假合大经，强写文章，增邈气象。此谓实不足而华有余。

与唐代朱景玄提出的神、妙、能、逸四品（北宋黄休复之逸、神、妙、能四格）以及张彦远的自然、神、妙、精的艺术品评观不同的是，荆浩也强调神、妙，这是艺术形象的最高境界。不同的是，荆浩对艺术形式的评价、审美较为重视。他批评艺术形式的“奇”、“巧”之病为“实不足而华有余”，形式不能胜于内容。这也是古代艺术批评中关于“文”与“质”关系的另一种表达。

五代的许多艺术论著因战乱割据，多已遗失，仅以荆浩的《笔记法》保存得最为全面，也最为深入，因此本书以此为个案代表五代总体的艺术批评思想状况。五代时局动乱，兵燹遍野世事纷杂，艺术批评思想中体现的也是文人的忧患和悲悯意识。正如荆浩在评各家画时感慨道：“自古学人，孰为备矣？叟曰：得之者少。谢赫品陆之为胜，今已难遇亲踪。张僧繇所遗之图，甚亏其理。夫随类赋彩，自古有能。如水晕墨章，兴吾唐代。”

第十六章　走向世俗：北宋艺术批评思想中的通俗论

“唐宋转型”肇始于唐代后期，经过五代时期，北宋(960—1127)时政治、文化、思想等各方面与唐之前的上古、中古时期差别已非常明显，开始了巨大的转型变化。其中艺术批评思想在传统雅文化的主流形态下开始分化出俗文化的支脉，在雅俗并举之下呈现出俗文化越来越突出的倾向。

北宋文化的世俗化首先源于门阀士族的衰落，庶族地主的崛起。科举制度在宋代的完善，使更多出身寒门庶族的知识分子有机会跻身政治领域，扩大了政治权力的社会基础，有利于政治文化思想从贵族阶层到平民阶层的传播与普及。其次，北宋崇文抑武的文治政策加之继承唐代兼容并蓄、胸怀天下的统治遗风，文化环境较为宽松、自由，较之以往对贵族文化的尊崇，宽松的文化环境更能容许通俗文化因子的生长、繁衍。再次，也是最为重要的是，北宋商业的发展促进了城市的繁荣，商业流通带动了市民文化的兴起，贵族文化独尊天下的垄断格局被打破而面临解体，文人雅士也呈现出鲜明的享乐主义情调。由此，北宋的哲学思想及其影响下的艺术批评思想走向世俗(市民风俗)，社会学标准成为北宋艺术批评的主导衡量标准，艺术批评走向通俗。

第一节　商业发展与北宋艺术的通俗化

北宋商业的迅速发展是“唐宋转型”的结果和表现之一。尽管处于封建社会末期的北宋，其经济的主导模式仍然是建立在传统农业生产之上的自给自足的自然经济，但是商业的发展和科技的推动都促使北宋的城市经济获得长足发展，并由此带动了市民阶层和通俗艺术的勃兴。北宋文学家孟元老所撰的《东京梦华录》①追述了北宋都城东京

① 引文据孟元老：《东京梦华录》，中国商业出版社1982年版。

（又称汴京，今河南开封）自宋徽宗崇宁到宣和（1102—1125）年间上至王公贵族下至庶民百姓的社会生活、经济文化情景，是见证北宋商业发展和通俗文化的珍贵史料。北宋商业的发展影响了人们的社会生活方式，改变了社会结构，市民阶层正式形成。同时，商业对社会风俗的影响，促使市民意识的确认和艺术的通俗化。

一、北宋商业发展对社会生活方式的影响

任何朝代的经济和文化的发展都不是一蹴而就的，尽管处于“唐宋变革”之下的北宋，其经济的发展也不是“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”（见岑参诗《白雪歌送武判官归京》）的突变，而是基于前代的无限累积。北宋的商业发展也有赖于唐、五代经济发展的积淀。

其一，宋代的海外贸易下的商业繁荣基于唐代开辟的海外贸易及众多港口城市的开放。唐代的对外开放促进了陆路和海陆贸易的发展，文化交流与商业发展并举。据《新唐书・地理志》记载，唐代通向国外的陆路、海陆贸易路线已达七条。[①]海陆贸易港口主要有广州、泉州、扬州，与南海 20 多个国家贸易往来。630—894 年间，唐代与日本的经济文化交流达 19 次之多，日本遣唐使带来漆器、硫磺、琥珀、玛瑙、银等，换回中国的陶器、文具、书画、丝织品等。经济交流促进了文化的传播。此外，唐政府也有鼓励海外贸易的优惠举措，如对待朝鲜商人和阿拉伯商人的货物，规定要“任其流通，自为交易，不得重加税率”。[②]陆路贸易更加繁盛，丝绸之路贯通了唐代境域的东西，负责与西域的往来。夜市形成，扬州、杭州、苏州、南京、广州的夜市彻夜喧闹，主营达官贵族、青楼艺伎的生活奢侈品。唐人方德元在《金陵记》中就记载了当时南京夜市的繁盛：“盛金钱于腰间，微行夜中买酒，呼秦女，置宴。”都城长安城内设有东市、西二市，设有特定的商业区域，面域辽阔、经济交流热闹非凡。东市主营皇室贵族和达官显贵之奢侈品，西市主营与外国交换之外贸商品。二市城内商贾云集、邸店林立、物品琳琅满目。

五代时期，经济重心南移，许多南方城市成为重要的商贸集散地。至北宋，由于西夏阻断了去西北的丝绸之路，加之航海技术和指南针的发明，北宋海外贸易更加发达，广州、明州、泉州是当时最发达的三大港口城市，其余港口城市也有 20 余处，并均设有专门负责海外贸易的市舶司。唐代仅有广州一市设有市舶司。北宋还出现了专门记载海外情况的著作——《海外诸善地理图》、《岭外代答》、《诸藩图》、《诸藩志》等，均涉及周边国家的海外贸易情况。足见北宋海外贸易的繁盛。

---

① 《新唐书》卷四十三下，“地理志”。
② 《全唐文》卷七十五，“疾愈德针”。

其二,北宋商业的发展带动了城市经济的繁荣。唐代坊市分开,作为城市居民生活区和行政管理单位的"坊"与作为贸易场所的"市"截然分开。加之唐朝施行宵禁制度,交易时间受到限制,日落时分就关市门,所以唐朝仅有部分城市有夜市,商业发展仅以中小商业为主。至北宋,坊市合一,打破了旧有的坊市分割的城市格局,交易时间也得到延长,城市经济愈加繁华:马兴街"夜市直至三更尽,才五更又复开张。如要闹去处,通晓不绝"。①潘楼街"茶坊每五更点灯,博易买卖衣物、图画、花环、领抹之类,至晓即散,谓之鬼市子"。②可见,宋代夜市早市也相当普遍。由于北宋经济重心继续南移,南方的许多城镇的中小商业也得到发展,出现了"草市"。草市是紧邻州县城郭发展起来的小型商业区,原为乡镇的集市,后来随着坊市合一的演进,逐渐成为城市商业区的一部分,这是北宋商业区扩大的表现之一。

同样,北宋城市经济的繁荣也与唐、五代宫廷贵族的奢侈消费、享受性消费有关。五代时期的《韩熙载夜宴图》就生动地描绘了宦官贵族莺歌燕舞的夜宴场景。唐代宫廷也有奢靡之风,开元年间任礼部尚书的韦陟"衣服车马,尤尚奢侈……每食毕,视厨中所委弃,不啻万钱之直";任兵部尚书、两度为相的李德裕,"每食一杯羹,其费约三万"。③《唐国史补》卷下载:"凡货贿之物,侈于用者,不可胜纪。丝布为衣,麻布为囊,毡帽为盖,革皮为带,内邱白瓷瓯,端溪紫石砚,天下无贵贱通用之。"唐五代宫廷贵族的奢侈消费、物欲需求在客观上拉动了城市经济的增长,尽管唐后期提倡节俭之风,但这种消费遗风随着北宋经济重心的南移也随之南下,至北宋,许多南方的重要城市的娱乐业和服务业都很发达,游玩赏乐之风在文人士大夫间流行。

宋代商业经营物品种类繁多,船舶农耕、奢侈衣帛、酒茶粮油等生产资料、生活资料均在经营范围之内,满足了社会各阶层的需要,所谓"夫行商坐贾,通货殖财,四民之心一也,其有无交易,不过服食、器用、粟米、财畜、丝麻、布帛之类"。④流通是商业的本质特征,北宋商业资料的广泛流通也沟通了北宋各社会阶层,打破了宋之前社会阶层的森严壁垒,各阶层成员的等级地位之区分不太严格。如北宋初期为维护封建等级秩序,各阶层之间有严格的服饰之分,"县镇场务诸色公人,并庶人、商贾,伎术不系官伶人,只许服皂白衣、铁角带,不得服紫。"随着商业经济的发展,这种服礼制度逐渐解体,百姓衣饰皆可与官员同,"今闾

① 孟元老:《东京梦华录》卷三,"马行街铺席"。
② 孟元老:《东京梦华录》卷二,"潘楼东街巷"。
③ 李昉:《太平广记》,中华书局1961年版,第1820、1824页。
④ 李焘:《续资治通鉴长编》卷二六九,中华书局1979—1995年版,熙宁八年(1075)十月辛亥。

阎之卑，倡优之贱，男子服带犀玉，妇人涂饰金珠，尚多僭侈，未合古制。……三十年来渐失等威，近岁尤甚，农贩细民至用道服、背子、紫衫者，其妇女至用背子、霞帔，……非旧俗也。"①

商业经济对等级尊卑的冲击带来的是社会各阶层地位的流动变化以及各阶层之间界限区分的模糊化。首先，商人社会地位得以提高，成为与士、农、工并举的"四民"之一，不再是传统重农抑商政策下的底层地位。其次，城市市民阶层的人数扩大。许多从事农耕生产的农民阶层也加入到经商队伍中来，在草市中经营农贸产品，并逐渐向城市市民阶层过渡，有的甚至弃农经商，直接变身为商人。再次，文人士大夫生活的世俗化。文人士大夫由之前仅在宫廷宴乐歌舞，变为到市井街巷中饮酒欢歌。《东京梦华录》卷二载："酒店门首，皆缚彩楼欢门，唯任店入其门一直主廊约百余步，南北天井两廊皆小阁子，向晚灯烛荧煌，上下相照。浓妆妓女数百，聚于主廊槏面上，以待酒客呼唤，望之宛若神仙。"可见，商业冲击的不仅是社会的等级秩序，更是对中国传统礼教的解构。商业活动打破了礼教等级的尊卑、森严，各个等级之间可以沟通、往来，文人士大夫可以在街头饮酒赋诗、挥毫笔墨。由此，北宋开始，传统以"雅"著称的严格的礼乐文化逐渐变为以"俗"为普遍性的礼俗文化。

二、北宋艺术的通俗化

艺术的通俗化包含两方面的含义：其一，艺术内容的通俗化。传统高雅艺术在艺术题材、审美观念以及艺术功能上的通俗化；其二，艺术形式的通俗化。市民艺术家的出现，通俗艺术作为新的艺术种类开始出现并繁荣于街巷市井，如风俗画、"货郎儿"音乐、瓦舍勾栏市民音乐。

艺术内容的通俗化源于艺术家生活态度和审美态度的世俗化。与魏晋名士"越名教而任自然"（嵇康《释私论》）的清高脱俗、慷慨任气相比，北宋文治政策以及商业风气的影响，使得文人士大夫的生活方式既有着养尊处优的风雅，又有着追求享乐、悠游自得的世俗情趣。正所谓"遇良辰，当美景，追欢买笑。剩活取百十年，只恁厮好"（柳永《传花枝》）。文人士大夫是北宋艺术创作的主要群体，其生活方式和审美态度的世俗化带来的是北宋艺术在创作题材领域上的通俗化。如张择端是宋徽宗时的宫廷画家，擅画舟车、市桥、郭径，其《清明上河图》就是一幅以风俗市井为题材的作品，描绘了清明时节汴京城内市井商业的繁华和热闹景象。画卷长五米多，大致分三部分。首段描绘了草桥、流水、老树、茅舍、扁舟等意象。柳树泛青，春寒料峭，两个脚夫赶着毛驴

① 《宋史》卷一百五十三。

从城市走来，路上的轿子中坐着一位妇人，轿顶装饰杨柳杂花，轿后跟随若干踏青归来的人，点出了清明时节的特定风俗。中段描绘的是汴河繁忙的商业码头：饭铺、茶馆、商店、路人、船夫、纤夫，人声鼎沸，穿梭往来，一派繁忙气象。尾段描绘的是热闹的市区街道：有高大的城楼、茶坊、酒肆、医药、庙宇、店铺，一应俱全，车马交通、骆驼商贩、街市行人，摩肩接踵，川流不息。

此外，艺术内容的通俗化还表现为艺术用途的商业性。书法艺术历来被作为中国传统雅文化的一种，“六艺”(礼、乐、射、驭、书、数)把书法视为必备技能，以后“书学”也成为达官贵族、门阀士人科举路上的必备训练。但是，北宋时因城市经济的繁荣，书法为市民用于店铺招牌，广而告之。欧阳修的《归田录》载：“京师食店卖酸醛者，皆大书牌于通衢。”此处的“牌”即招牌，常书写店名或者经营内容，是中国古代最早的广告形式之一。《东京梦华录》卷二记载都城东京：“九桥门街市酒店，彩楼相对，绣旆相招，掩翳天日。”反映了酒幌满天的商业繁荣。

如果说艺术内容的通俗化主要是指审美理念上的社会化，那么艺术形式的通俗化则倾向于艺术种类的市民化。唐、五代之前中国古代艺术仍以宫廷艺术为主，至宋代，中国古代艺术分为两极，雅俗并存：一极仍是围绕宫廷为中心，形成了诸如翰林书画院的“院体画”、文人士大夫群体的“士夫画”、宣徽院的教坊音乐等崇雅的艺术；另一极是以市民阶层为主体，形成了许多较为成熟的通俗艺术。上面提到的《清明上河图》即是中国古代风俗画的典型代表，宋代称“市肆画”。尽管风俗画源于汉代，起于唐代，但兴于北宋。汉代画像石、画像砖中表现了很多生活习俗场面，唐代韩滉有《田家风俗图》、五代李群有《孟说举鼎》，经北宋、燕文贵、张择端，南宋又有朱光普的《村田乐事图》、左建的《农家迎妇图》、苏汉臣的《货郎图》等。

“货郎”是宋代以后出现的来往城乡贩卖日用杂物、妇女用品和儿童玩具的挑担民间小商贩。北宋时成为一种较为成熟的民间音乐形式。货郎沿街摇蛇皮鼓，唱着所卖物品的名称以招徕顾客。这种随着商业活动的发展而出现的往返于城乡之间的商贩，成为宋代艺术题材表现的主要对象。此外，货郎们所唱的腔调后来也被加工定型，称为“货郎儿”或“货郎太平歌”。这种民间唱腔南宋尤为发达，南宋周密《武林旧事》载：“叫声，自京师起撰。因市井诸色歌吟、卖物之声，采合宫调而成也。”元代时，“货郎儿”已十分流行，发展为“说唱货郎儿”，并作为一种曲牌用于“元杂剧”和“散曲”之中。

如果说“货郎儿”尚属于乡村民间的音乐形式，那么瓦舍勾栏则属于城市市民音乐，为宋代杂剧的形成奠定了基础。《东京梦华录》卷五记载了北宋瓦舍勾栏的兴盛，“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。

瓦舍是城市中的集商品贸易和游艺活动于一体的城区，又称瓦子、瓦肆，北宋时已遍布东、西、南、北四城。《东京梦华录》卷二载："街南有桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦，其中，大小勾栏五十余座。"

勾栏是百戏杂剧的固定演出场所，相当于今天的戏院，内有各种名称的"棚"之分，如牡丹棚、象棚。唐代许多戏舞在寺院中演出，宋代主要集中在瓦舍，少部分在神妙戏楼。瓦舍里的演出场所因由曲折的栏杆围起，故称"勾栏"。勾栏的建造形制也是模仿了唐代寺院戏台的形式：勾栏四周围起，上面封顶，可以不受气候变化影响，内有高起的戏台，连着后面的戏房。瓦舍勾栏主要演艺各种歌舞、说唱、影戏、木偶戏、杂技、傀儡戏等，演出形式诙谐、幽默，富有讽刺和喜剧精神。观看演出的主要是手工业者和小商贩，他们有固定的经济收入和闲暇时间，以及精神方面的享乐追求，也愿意为这种娱乐形式付费，因此瓦舍勾栏是属于商业的演出。元《太平乐府·庄家不识勾栏》记载了一个庄稼人初次见识勾栏演出盛况的情形："要了二百钱放过咱，入得门上过木坡，见层层叠叠团团坐。抬头觑是个钟模样，往下觑却是人旋窝。"宋代除了戏剧有着商业演出的性质之外，绘画也有商业化的倾向，成为街巷市肆买卖的商品。《东京梦华录》卷三中提到潘家楼前"鬼市"上有"衣物、图画、药环、领抹"之类物品出售；卷三"天晓诸人入市"篇中提到，"纸画儿亦在彼处，行贩不绝"。

可见，北宋艺术的通俗化既来源于商业发展带来的经济基础，同时其通俗化的极致又是艺术的商业化。艺术的商业化带来的是通俗艺术的广泛传播，艺术随着商品的流动性在街头巷尾流传、普及，结合社会生活中的风俗习惯，形成了许多人们喜闻乐见的艺术形式。

第二节　关学之"用礼成俗"与北宋艺术批评中的"移风易俗"

在商品意识影响下形成的艺术通俗化状况，其审美趣味和愿望都与传统的伦理道德"礼"的标准相悖。商业发展形成的社会各阶层地位的流动甚至是社会位置的颠倒，实际上是对传统礼乐秩序的冲击。如果说春秋战国时期商业发展的第一次高峰导致了礼崩乐坏的局面，那么北宋步入商业发展的第二次高峰则再一次冲击了传统礼乐制度，可以说，形成了"礼崩俗兴"的局面。随着市民阶层的崛起和市民意识的自觉，社会风俗、民间习俗作为一种强大、自由、自发的力量冲击、消解着"礼"的秩序。至此，传统儒家（孔孟儒家）在走向解体之余，开始援佛入儒、援道入儒，形成了新儒学，即理学。北宋理学流派之关学，以传统

儒家之“礼”为旗帜，面对民间习俗的强大力量，提出了“以礼成俗”的哲学思想。北宋艺术批评思想中也以传统儒家之“乐”为武器，提出“移风易俗”的艺术功能论。二者代表的是北宋宫廷之尚雅遗风的复古思潮。

一、关学之“用礼成俗”

由“北宋五子”形成的北宋理学流派中主要有四个流派，分别为周敦颐的濂学、张载的关学、邵雍的性命之学以及程颢、程颐的洛学。关学是张载（1020—1078，又称横渠先生）在关中地区讲学而形成的一个流派，是理学的奠基者。关学具有浓厚的礼学特色，尤其是张载重视《周礼》，致力于恢复古礼的思想资源，著有《经学理窟》、《正蒙》等，同时也从《礼记》中发掘古礼的实践意义。张载通过对《礼记》的训释，著有《礼记说》辑本，他以“民胞物与”的社会道义思想为基点，重视传统儒家之“礼”的社会作用，以礼来“用礼成俗”和“化民易俗”①从而“致乎大同”②。

张载的“民胞物与”思想出自《正蒙》之《西铭》篇：

> 乾称父，坤称母，予兹藐焉，乃混然中处。故天地之塞，吾其体；天地之帅，吾其性。民吾同胞，物吾与也。大君者，吾父母宗子；其大臣，宗子之家相也。尊高年，所以长其长；慈孤弱，所以幼吾幼。圣其合德，贤其秀也。凡天下疲癃（老年多病之人）残疾、惸独（孤苦伶仃之人——括弧中的文字为引者加）鳏寡，皆吾兄弟之颠连而无告者也。

张载继承《周易·说卦》中“乾，天也，故称乎父；坤，地也，故称乎母”的“乾父坤母”思想，把宇宙万物与人合为一体，共生共存。人由天地所生，天地是人的父母，人是渺小的，于浩渺宇宙之中，与万物共生于天地之间。塞乎于天地之间的“气”是人的身体，统帅天地的是人的本性。这反映的是中国传统哲学中的“天人合一”思想。“天人合一”思想起源于庄子，发展于董仲舒，明确提出的是张载。《庄子·达生》曰：“天地者，万物之父母也。”强调自然界中，天、地、人三者的对应。董仲舒发展了庄子的宇宙本体论，提出：“天人之际，合而为一。”③至北宋，张载在《正蒙·乾称下》中说：“儒者则因明致诚，因诚致明，故天人合一，致学而可以成圣。”他明确提出“天人合一”的思想，认为人性的善良是出

---

① 张载：《礼记说》，辑自卫湜：《礼记集说》卷八十八《学记》第十八，宋嘉熙四年（1240）新定郡斋刻本。
② 卫湜：《礼记集说》卷五十四，宋嘉熙四年（1240）新定郡斋刻本。
③ 《春秋繁露·深察名号》。

于天（“气”）的实理，故明诚合一，合于道德。《西铭》篇中张载的宇宙本体论仍继续阐述其“天人合一”的思想，但是此处的“一”不是指道德，而是指自然宇宙的构成元素——“气”。张载认为，宇宙万物和人都是由“气”构成的，所以“民吾同胞，物吾与也”。

天下万民皆是我们的同胞兄弟，世间万物皆是我们的同伴。在此，张载把“天人合一”的思想落实到了“民胞物与”的现实层面，万物、万民一体，因此要平等相处，相互尊敬、慈爱、帮扶，以“圣其合德，贤其秀也”。从而做到“民相趣（趋）如骨肉……谋人如己，谋众如家”①的天下大同、亲如一家的社会理想。

张载这种普及众生、平等博爱的民本思想，既有墨家之兼爱思想的平等，又有儒家之仁爱的体恤。《正蒙·诚明》篇张载言，“惟大人为能尽其道，是故立必俱立，知必周知，爱必兼爱，成不独成。”以墨家式的兼爱思想来调和儒家之阶级尊卑，以达到在这个天地相合的大家庭中相亲相爱的和谐局面。张载关学以儒家仁爱为出发点，但却致力于兼爱的旨归，将仁爱思想普及到了社会生活层面，这是儒家礼学的实践化。因此，张载提倡养民治国之礼，《经学理窟·礼乐》中说：

> 礼非止着见于外，亦有无体之礼。盖礼之原在心，礼者，圣人之成法也。除了礼，天下更无道矣。欲养民，当自井田始。治民，则教化刑罚俱不出于礼外。五常，出于凡人之常情；五典，人日日为，但不知耳。

张载认为礼的本原在于人心，确切的说在于民之心，因此要“养民”、“治民”，以达到礼的秩序的重建。养民要从井田开始，给乡民以实实在在的利益；治民，则要用古礼之教化惩罚的手段。

为什么要重建古礼？由于张载生活的时代，是宋代社会矛盾和阶级矛盾的积累与危机时期。当时西夏崛起，在辽北又崛起了金，辽宋关系也开始恶化，北部和西北的少数民族政权也对宋王朝构成包围之势。阶级矛盾也尖锐起来，当时小股农民起义不断，反对地主阶级的压迫，礼制遭到重大破坏。人们普遍“不安于礼，相见唯务简便。至如宾主相与，为礼安然不动，复何相劝相敬之意”。②张载看到当时人们日常交往礼仪随意简便，宾客和主人也不按古礼来相劝相敬，这是对古礼本意的歪曲与消解，是美好风尚的堕落。因此，要以礼来正日常习俗，所谓“某

---

① 《张载集·经学理窟·学大原上》。

② 卫湜：《礼记集说》，辑自《景印文渊阁四库全书》（第119册），台北商务印书馆1986年版，第285页。

所以使学者先学礼者，只为学礼则便除去了世俗一副当世习熟缠绕。”(《张子语录·语录下》)——下层乡民之礼衰落，因此正日常之习俗极为必要。

此外，北宋中期佛道思想盛行，给儒家思想造成了很大冲击，造成了礼坏德乱、俗达天下的局面，所谓“自其说炽传中国，儒者未容窥圣贤门墙，已为引取，沦胥其间，指为大道。乃其俗达之天下，致善恶知愚，男女臧获，人人著信。……此人伦所以不察！庶物所以不明，治所以忽，德所以乱，异言满耳，上无礼以防其伪，下无学以稽其弊”①。儒家之礼遭到破坏，善恶不分、人伦不察、庶物不明。——上层礼乐制度之礼堕落，因此，正宗教之礼也势在必行。

社会习俗是人们在家族生活中自发形成的，自然有美恶之分。尽管当时社会风俗某些方面不符合传统古礼，但是张载并没有一概而论、完全摒弃掉所有社会风俗，而是仅针对流俗、恶俗进行改造。他看到了传统儒家之礼与市民社会之习俗的差异，认识到之前的儒家之礼虽是孔孟深厚历史文化的积淀，但是仅流传于社会的上层，没有落实到普通市民阶层，因此百姓日常习俗之礼过于随意、有失规范。儒家之礼虽然强调修身齐家、治国平天下的社会己任，但仅仅树立了理论层面的人伦道德目标，并没有真正对所有的社会民众起到规劝、范导作用。张载的“民胞物与”思想强调君、臣、民的众生平等、互助互爱，认为“礼”的贯彻应达于全民众，尤其是市民百姓。通过“下学上达”的方式“克己”，从而达到对礼之天德的知悟，又返诸形而下之现实生活，“下达”人之个体，从而使形而上的无形之道有了明确的形而下的现实担当。

张载说，“克己，下学上达交相养也。下学则必达，达则必上，盖不行则终何以成德？明则诚矣，诚则明矣。克己要当以理义战退私己，盖礼乃天德，克己者必有刚强壮健之德乃胜己。”②“下学”与“上达”是融会贯通、互相促进的，通过“下学”必能“上达”，由诚则明，达到对礼本质的不断反思和体察，继而“下达”，由明则诚，从而具有个人强健之德而胜己、超越。所谓“今学者下达处行礼，下面又见性与天道，他日须胜孟子，门人如子夏、子贡等人，必有之乎！”③

正因为张载坚信礼可以下达民间，因此面对当前颓靡的世俗之风，他提出了“用礼成俗”、“化民易俗”之道。“化民易俗”是张载对《礼记·学记》篇讲“大成”思想时所作的发挥。《礼记·学记》卷十八言：“九年知类通达，强立而不反，谓之大成。夫然后足以化民易俗，近者说服，而

---

① 张载：《张载集》，中华书局1978年版，第351页。
② 同上书，第130页。
③ 同上书，第281页。

远者怀之，此大学之道也。”张载解释道：“化民易俗之道，非学则不能至此，此学之大成也。”认为改善世间陋俗、流俗的最好方法就是“学”，以古礼之制正流俗之弊，因此他在乡间推行日常生活礼仪。如面对时人对冠礼、丧礼、祭礼等礼俗的肆改，他躬行古礼，制定礼仪，救治衰风败俗：“先生继遭期功之丧，始治丧服，轻重如礼；家祭始行四时之荐，曲尽诚洁。”[1]其后，关中后学如吕大钧兄弟撰写《乡约》、《乡仪》继承张载的礼俗观，继续推行乡间习礼，以致“关中学者用礼渐成俗”(《张子语录·后录上》)。

同时，张载也认识到时人世风日下，流俗漫布的情况在根本上源于商业经济发展带来传统礼制结构的松散，市民意识开始觉醒，乡民为争取自己的土地和贫富利益起义不断。因此，重建古礼之秩序，就要治民和养民并举，所谓“礼者圣人之成法也，除了礼，天下更无道矣。欲养民当自井田始，治民则教化刑罚俱不出于礼外。”[2]“贫富不均，教养无法，虽欲言治，皆苟而已。”[3]因此，张载在民间推行井田制(井田制是周礼的一项重要制度)，最大限度地满足乡民需要，解决贫富差距、分配不公。从而使周礼以经济制度的形式落实在民间，来“以礼化俗”。尽管张载关于礼学实践的举措有着强烈的道德理想主义色彩，但其经世济民的思想却是以民间风俗为基点，把道德的理想主义化为社会生活层面的物质担当，因此后人也把张载关学誉为“经世实济之学”(《宋元学案·吕范诸儒学案》附录)。同时，张载在化俗、反俗中也开启了南宋经世致用的实学思想。

二、朱长文《琴史》论“移风易俗”

北宋是风俗醇厚的时代，清代顾炎武在《日知录》卷十三《两汉风俗》中谈到：“三代以下风俗之美，无尚于东京者。”北宋的社会风俗波及文化领域，形成了北宋以来特有的通俗文化和市民艺术。面对社会风俗对艺术领域的影响和改变，艺术批评家们出于传统文人的人文良知和责任感，呼吁艺术要发挥“移风易俗”的社会功能。北宋朱长文的《琴史》[4]便是其中一例，它成书于1084年。

朱长文(1041—1100)，字伯原，号乐圃、潜溪隐夫，苏州人。登进士第，因足疾不能入仕，居住在父亲留给他的古朴典雅的园林——乐圃坊，并在此著书阅古。元祐中(1089)时，朱长文教书于乡间，号为太学博士。朱长文长于书画和音乐理论，著述丰富，但南渡后大多毁于兵

① 张载：《张载集》，中华书局1978年版，第383页。
② 《经学理窟·礼乐》，《张载集》，第264页。
③ 吕大临：《横渠先生行状》，《张载集·附录》，第384页。
④ 引自《四库全书》本《琴史》。

火，今仅存《乐圃余稿》八卷、《琴史》、《墨池遍》、《吴郡图经续记》等。其中《琴史》是朱长文撰写的“琴”这种器乐自先秦至北宋的发展史，被称为中国古代器乐史中的第一部琴史。[①]《琴史》共六卷，前五卷以人立目，按时代顺序续写先秦至北宋共一百五十六位琴人的琴事，并对诸琴家述评。

前两卷记写先秦琴史，卷一叙述了尧、舜、禹等九位历代帝王及周公、孔子等二十六位贤人的琴事；卷二收录了师旷、伯牙、钟子期、邹忌、雍门周等宫廷乐师或民间琴人，以及卫女、百里奚妻等妇女的琴艺传闻。卷三、卷四记写汉、魏晋、唐琴史，收录了许多宫廷乐师、文人乐师和民间乐师，其中对民间乐师叙写较多。卷五独写宋代琴史，收录宋太宗、崔遵度、朱文济等十人琴事；卷六总结论述琴制、琴艺理论，分《莹律》、《释弦》、《明度》、《拟象》、《论音》、《审调》、《声歌》、《广制》、《尽美》、《志言》、《叙史》十一个专题阐述朱长文的艺术思想。作为儒者的朱长文兼济天下、达于众生，《琴史》表面记写琴艺发展史，但实是论述儒家的艺术功能观。《琴史》卷六《叙史》篇提到：“夫琴者，闲邪复性，乐道忘忧之器也。三代之贤，自天子至于士，莫不好之。自汉唐之后，礼缺乐坏，搢绅之德，罕或知音，然君子隐居求志，藏器待多时，亦多学焉。”面对如此“礼缺乐坏”的局面，《琴史》卷六《论音》篇写道：

> 音之生，本于人情而已矣。夫遇世之治，则安以乐（lè）；逢政之苛，则怨以怒；悼时之危，则哀以思，此君子之常情也。出于情，发于音，形于声，若影响之速也。然君子之情，虽安以乐，而不忘于戒劝；虽怨以怒，而不忘于忠厚；虽哀以思，而不忘于扶持。故其为声，亦屡变而数迁，不可以为常也。

“音之生，本于人情而已矣。”艺术产生于人之情感的表现。这是关于艺术起源或者艺术发生的问题。纵观艺术概论中艺术起源的五种学说（摹仿说、游戏说、表现说、巫术说、劳动说），表现说比较符合中国古代艺术的发生说。朱长文在此沿用先秦儒学《乐记·乐本》篇中的说法：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。”艺术不仅是人情感的抒发，更是社会治乱的反映。艺术是一面镜子，政通人和时，人们会以音乐表现人之欢乐；政世严苛时，人们会

① 东汉蔡邕所撰《琴操》一般被认为是汇集民间传说而成，属于非正式琴史（见许健：《琴史初编》，人民音乐出版社1982年版，第18页）。后有清代曹庭栋《琴学》主讲琴艺技巧、琴艺理论。

以音乐抱怨心中的愤怒;时局危难时,人们会以音乐哀悼深思。人的情感诉诸音乐来表现,如同影子对于形体,回响对于声音的反应一样迅速。无论人的喜怒哀乐如何在音乐中倾诉、抒发、表达,都不应忘记音乐的劝戒、忠告和扶持的政教功能。在此,朱长文以重温古礼的"乐"的方式来"移风易俗",以艺术的感化方式来洗礼世俗、净化人心。

艺术如何发挥反映社会治乱、辅助政教的功能?《琴史・论音》篇强调要发挥艺术自身调养情志的道德功能:

> 古之君子,不彻琴瑟者,非主于为己,而亦可以为人也。盖雅琴之音,以导养神气,调和情志,摅发幽愤,感动善心,而人之听之者亦皆然也。岂如他乐以慆心堙耳,佐欢悦听以为尚哉!

琴瑟历来是文人君子的雅乐之器,也是礼乐制度的主要器乐,常被视为文人君子道德品行良好的象征。因而弹奏琴瑟雅乐器,就可以导养人的神气,调理人的喜怒哀乐的情志,抒发忧郁愤懑之情,教人向善,从而修身养性。在此,艺术与人的道德品行密切相关,雅乐代表着良好的品行,"他乐"(即淫乐、俗乐)则仅仅为感官的欢悦,世俗的流行而已。

朱长文论音(音乐的旋律)很少直接从审美上谈琴乐之艺术特色,仅《琴史・志言》篇中间接提到琴乐之"和乐深静"之美,其他卷节大多强调琴乐之导养人心、劝戒扶持的政教功能,强调艺术功能而非艺术风格。音乐不仅为己,为个体,而且还可以推及到他人。与其他俗乐崇尚感官的极度欢悦相比,琴乐作为雅乐,可以导养人的神气、调和情志、平息幽愤,于含蓄内敛、潜移默化中感动人的善心。嵇康在《琴赋》中也谈到音乐对人心的陶冶作用:"余少好音声,……可以导养神气,宣和情志。……感荡心志,而发泄幽情矣。"所不同的是,朱长文尽管沿用了嵇康琴乐的说法,但是他更突出琴乐向善的伦理功能,而嵇康突出的是艺术自身抒发、表现艺术家情感的功能。在此,朱长文以比较的方法,对北宋当时盛行的俗乐之风予以鄙弃和批评,以维护传统雅乐之醇厚民心的作用。同时,朱长文即使谈美,也是以善为美,美附属于善的伦理教化功能。《琴史》卷六《尽美》篇写道:

> 琴有四美:一曰良质,二曰善斫,三曰妙指,四曰正心。四美既备,则为天下之善琴,而可以感格幽冥,充被万物,况于人乎?况于己乎?……是故君子之于声(琴)也,非徒取其声音而已。达则于以观政焉,穷则于以守命焉。……是故,良质而遇善斫,善斫既成而得妙指,妙指既调而资于正心,然后为天下之善琴也。总其能,作《尽美》。

琴之四美在于:其一,良好的材质;其二,易于制作,这是就“器”的层面而言;其三弹琴的指法,即弹琴的技艺,是“术”的层面;其四,修身养性、净化自我,此是“道”的层面。具备这四项,才可称为善的音乐,好的音乐,可以感动至阴间冥界,包容世间万物,达于他人,净化自我。此外,朱长文又明确提到,琴乐与政通,音乐的善不在于声音本身,而在于是否能体察政况、修身养性。即艺术的道德教化功能不在于艺术的构成要素本身,而仅在于艺术传达的效果。嵇康的“声无哀乐论”强调艺术的构成要素(“音声”)的客观性,朱长文与其相似,也强调艺术构成要素的客观性。艺术的构成要素,如形式层面的“良质”、“善斫”、技法层面的“妙指”都不能独立表达艺术的向善功能,只有良质、善斫、妙指、正心四者具备,才可以感通天地万物,“达则于以观政焉,穷则于以守命”,才可奏出善音,达到政通人和。

可见,政通人和,不仅在于音乐本身的器表之美,关键在于音乐正人心的道德功能。此处的“心”包含两方面的含义:一为君子之心,二为民心。正人心即在于使人心(君子之心和民心)和,此谓艺术的“移风易俗”、稳定民心的社会功能。《琴史》卷六《释弦》篇写道:

> 圣人既以五声尽其心之和,心和则政和,政和则民和,民和则物和,夫然,故天下之乐皆得其和矣。天下之乐皆得其和,则听之者莫不迁善远罪,至于移风易俗而不知也。故乐者,上出于君心之和,下出于民心之和。上出于君心之和而复以致君于善也;下出于民心之和而复以纳民于仁也。故五声之和,致八风之平,风平则寒暑雨旸,皆以其叙,而太平之初功成矣;五声不和,致八风之违,则寒暑雨旸,皆失其叙,而危乱之忧著矣。

正因为音乐具有导养神气、调和情志的作用,所以音乐可以使人心平和。人心平和则政和、民和、物和,进而天下同和。由此,听到这种雅乐的人都会远离罪恶行善积德,艺术在潜移默化中“移风易俗”,淳化了民风。因此,君心和、民心和、达到至善、至仁,从而天下太平。先秦《乐记》中也提到音乐的平和风格与社会功能:“乐行而伦清,耳目聪明,血气平和,移风易俗,天下皆宁。”所不同的是,朱长文在此强调艺术的移风易俗的关键在于使“民心和”,重社会市民阶层的心声,而非《乐记》所言的仅仅是艺术自身的特色而致。也正如他在《琴史·师旷》篇中又提到的,“治世之平,民心熙悦,作乐足以格和气;暴乱之世,民心愁蹙,作乐可以速祸灾。”这表明,雅乐的欣赏者、接受者开始由之前的王公贵族扩展到黎民百姓,即朱长文所说的音乐“非主于为己,而亦可以为人也”。艺术不仅娱己,更要愉悦他人。艺术接受者已由先前的王公贵

族、门阀士族扩展、普及到市民阶层，如此方可“移风易俗”，改善社会风俗陋习，这是对之前礼乐受众的一次全面扩展。

可见，朱长文强调艺术的“移风易俗”功能的基础在于其民本思想。《乐圃余稿》卷八中言：“不伪者惟乐，可畏者惟民。”音乐是客观的，真实的，此为“不伪”；民心可畏，民心的力量是巨大的，民心是影响政和的关键。雅乐的“移风易俗”由人心（艺术家之心）而起，又复归于民心。善的音乐（雅乐）能移风易俗，恶的音乐（淫乐）则仅流于“铿锵之美”，不会深入人心，沁润民心。因此，《乐圃余稿》卷七又说：

> 至于移风易俗，迁善远罪而不知者，琴之德也。故古之君子，未尝不知琴也。达则推其和以兼济天下，穷则寓其志以独善一躬。

朱长文把艺术“移风易俗”的社会功能最终落实到“琴之德”上，即琴音所体现的雅正之德，讲艺术与人的品行、道德的关系。艺术与人的道德品行相契合，艺术自身因具有了人的道德品行，就化为“琴德”，即艺术家的职业操守、专业品德。在艺术与道德的关系上，中国古代的艺术批评一直强调艺术与道德的内在契合性，艺术是通向道德的途径，艺术是道德的显现，道德内在于艺术之中。《礼记·乐记》中言：“乐者，通伦理者也”，“德者，性之端也，乐者，德之华者。”德是人的天性，乐是德之光华，艺术与人的品行、道德是相通的。《乐记》又说，“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教。”古时圣人先贤以艺术的感化作用来改善民心，施行乐教来移风易俗。嵇康的《琴赋》也讲琴德：“众器之中，琴德最优。……愔愔琴德，不可测也（兮）……能尽雅琴，惟至人也（兮）。”嵇康强调雅乐宁静、幽深（即“愔愔”）的艺术境界，只有达到这种境界的“至人”才是具有琴德的人。艺术家领悟的艺术境界是决定是否具有琴德的关键，即琴艺高是人品高的反映。《宋史·乐志十七》重申嵇康的乐论：“众器之中，琴德最优。”《白虎通》中也推崇雅乐至高无上的艺术地位和修正人心的伦理功能：“琴者，禁止于邪，以正人心也。”“宜众乐皆为琴之臣妾。”

中国艺术批评中艺术与道德的内在契合性不是被动的，而是天然、自然的内在衔接。艺术与道德在最高境界中会自然而然地合二为一，艺术家的主体人格和道德修养都会内化为艺术的境界，即中国历代艺术批评家们所说的“琴德”。“琴德”往往表现为艺术家对艺术境界的领悟，但其内核是指艺术家的人格修养和道德品行。朱长文在《乐论》中把艺术的“琴德”推及到艺术家的品德，即艺术家要具备“兼济天下”、“独善一躬”的道德情操和人格修养，如此才可将雅音传给君民，达到上下齐和、“移风易俗”的社会功能。“琴德”主旨是乐论批评，它与书论批

评中的“书如其人论”，画论批评中的“人品即画品”相似，都把艺术水平的高低朝向艺术家人格修养的高低。所以，就艺术的功能而言，朱长文的乐论批评强调：艺术与政通，首先在于艺术与德通。

三、陈旸《乐书》论“移风易俗”

陈旸（1064—1128），字晋之，福建闽清县人。与朱长文以三代之“乐”来“移风易俗”、淳化民风一样，陈旸也是北宋宫廷雅乐派的代表之一，倡导以雅乐反对当时流行的俗乐，并更侧重以雅乐制度的重建来恢复上古民风质朴的社会风气。其所著《乐书》又称《陈旸乐书》，以区别于唐代徐景安的《乐书》。《陈旸乐书》共两百卷，分为两大部分：“训义”和乐图论。前九十五卷为“训义”，摘录《礼记》、《周礼》、《仪礼》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》等先秦圣贤典籍有关音乐的文字，发劝戒之言。后一百零五卷为乐图论，论述十二律、五声、八音（乐器）、历代乐章、乐舞、杂乐、百戏等，且把前代及北宋当时的八音、歌、舞、杂乐分别归为雅乐、俗乐、胡乐三部，此外对历代乐器均有详尽论述，并配之以图详尽说明。《乐书》在中国音乐史上影响深远，且有约六种版本传于后世及国外。[①]由于《乐书》上涉三代，下至宋代，且包含乐舞、乐论、乐章、乐器等论述，内容极为丰富，因此一般被定为艺术史论类的典籍。当代音乐理论家郑祖襄就对《乐书》评价说，“《乐书》虽然是一部音乐的百科全书，但书中作者对历朝的音乐史实（尤其是唐代时期的音乐）均予以记录下来，并逐一进行考证，而且，对那些不为封建士大夫们所重视的民间音乐和外来音乐，《乐书》多有留载，反映出作者的音乐文化观念比较宽大，所以，这本著作也就具有重要的音乐史学价值。”[②]

《乐书》确为一部集古开今的艺术典籍。其“集古”表现在对北宋之前的历代乐典、乐论予以总结，提出要继承、恢复先贤礼乐制度；其“开今”表现在乐图论部分对之前乐论中少有涉及或者禁止涉及的杂乐、百戏等俗乐以及少数民族音乐、外来音乐等胡乐均先介绍所属朝代的乐章、种类、历史，继而进行评价。在发挥艺术功能的方法上，与朱长文注重古代礼乐之“乐教”的感化作用不同，陈旸主张恢复古代的礼乐制度和仪式，从“礼教”的制度层面入手，以规范当前仪礼、恢复古礼来净化当前“浊乱”的世俗之风。而且，在一定程度上，陈旸并不赞成朱长文所说的“乐教”中艺术对人心的感化作用，而强调礼教的规范、制约作用。

---

① 参见单蕾：《清代以前存见的陈旸〈乐书〉版本状况》，《中国音乐学》2008年第1期。本书引文据北京图书馆和中国艺术研究院图书馆收藏的元至正七年（1347）福州路儒学刻本明递修本。

② 郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社2000年版，第69页。

如卷三十六《礼记》训义部分之《乡饮酒义》条提到“以礼节乐”：

> 然乐胜则流，必有礼以节之，故“工入，升歌三终、笙如三终”皆继之“以主人献之”者，以礼节乐于其始也；“间歌三终、合乐三终”继之“一人扬解，乃立司正”者，以礼节乐于其终也。乡饮酒之礼，作乐以行礼，由礼以节乐，则宾主之情斯如乐而奔流矣。《仪礼》考之乡饮酒之礼，凡言洗解、宾解、执解皆责之司正，则扬解者，不过一人而已。荀卿以“二人”言之，岂惑于《射义》公罔之裘、序点二人“扬解”，而遂误软？

《乡饮酒义》条简单叙述了一个乡间饮酒的仪式过程。陈旸对仪式举行时人员入场的顺序、位置、主客礼节、歌笙演奏的曲目和时机都一一列出，以此来说明“乐”必须在完备、规范的古礼之下进行，所谓“乐胜则流，必有礼以节之。”认为艺术可能导向人情感的泛滥，进而流于粗俗、淫恶。只有以“乡饮酒之礼，作乐以行礼，由礼以节乐”，发挥礼教的规范、引导作用，才可达到“宾主之情斯如乐而奔流矣”的礼乐合一的境界。在陈旸看来，古之仪礼庄严、规范，今之乡俗散漫、自由，因此“以礼节之”极为必要。这是陈旸提倡“移风易俗”的第一步：从规范仪礼、改善乡俗之礼做起。在此，陈旸以恢复古礼之仪式的方式希冀人们能体会礼乐制度的规范性和神圣性。

陈旸强调“以礼节乐”，以礼乐制度的规范仪式来节制“乐”的自由放任，并不意味着对艺术感化作用的绝对否定，他也注意到“乐”自身对人们的感化作用，由此他又提出了“律之为用”的观点。在卷九十六至九十七乐图论总论部分之《原律》篇中，陈旸尊崇黄帝时上古乐律的“自然”纯净，说上古音乐“以天生自然之物，实天生自然之器”，在音色上“此中和之声所以出，而大乐所以成也”。同时他又引用《乐苑》之乐论，言：“律之为用，穷天地之声，尽天地之数。播之于乐：动天地，感鬼神，和人心，变风俗。非至圣孰能与于此。”旋律（即“音”）用来体现天地自然之万态，诉诸“乐”（音乐）可以传天地之纯粹，并把这种自然、纯粹菁华通达人心，进而移风易俗。此谓雅乐通于天地自然，是天地自然的化身。朱长文也视艺术可以感化天地自然，通世间万物，这是陈旸与朱长文的艺术批评论中的相同之处。同朱长文崇尚雅乐相似，陈旸在卷一百零六《八音》（雅部）上篇中再次强调了雅乐为天籁之音，描述了天籁之音的瑰丽意境：“乐出于虚而寓于实，出于虚则八音同冥于道，离于实则八音各丽于器。器具，而天地万物之声可得而者矣。故万物盈于天地之间，若坚若脆，若劲若韧，若实若虚，若沉若浮，皆得效其响焉，故八物各音而同和也。”八音为金、石、丝、竹、匏、土、革、木八种不同质材制

作而成，这八种材质均来自天地万物，尽管八音音色不同，“八音各丽于器”，但“八音同冥于道”、“八物各音而同和也”。在此，陈旸除了强调儒家礼乐之“制”的规范之外，更吸收道家思想中的“自然”论，以润物细无声的感化，来达到人心相合，淳化风俗的社会功能。此谓陈旸“移风易俗”的第二步：赞扬雅乐传达万物之理的神圣性，发挥艺术（善的艺术）的感化人心的作用。

艺术有雅正、淫恶之分。善的艺术能修正人心、导人向善，恶的艺术（俗乐）则致人迷误、贻害后世。接着从卷一百三十三至卷一百五十，陈旸用共十八卷的篇幅对八音（俗部）展开了评论。在开篇的《序俗部》中，陈旸即提到：

> 俗部之乐，犹九流杂家者流，非朝廷所用之乐也，存之不为益，去之不为损。民间用之虽无害于事，然方响十六同为一架，杂用四清之声，适足以使民之心淫失，郑卫之音也，欲民之移风易俗难矣。如欲用之，去四清以协律可也。

在陈旸看来，俗乐属于“九流杂家者流”，不是朝廷使用的音乐，所以相比雅乐而言，俗乐可有可无。俗乐用于民间虽无伤大碍，但是它把本属于燕乐的打击乐器“方响”置为一排（应为两排），而且杂用属于郑卫之音的“四清之声”（四个高八度音），这些都足以蛊惑、扰乱民心，所以移风易俗就非常困难了。在对俗乐批评之后，陈旸在卷一百五十三至一百五十四中又从正面论述了三代雅乐仪礼中派生出来的不同的歌的类型，强调与俗乐对比之下，雅乐德性的崇高。如论述间歌时，陈旸说：

> 笙入，则众笙而已，间歌不与焉。则歌、吹间作，未至于合乐也。合乐则工歌、笙入、间歌并作，而乐于是备矣。大用之天下，小用之一国。其于移风易俗，无自不可，况用之乡人乎？风天下，而正夫妇，实本于此。

三代先贤之歌具备雅乐的体式，不仅可以“大用之天下，小用之一国”，而且可以用于乡民之风俗，改善风气。从而不仅可以整顿国家、社会风气，还可以修正家庭之伦理关系，比如夫妇之德。此谓陈旸“移风易俗”的第三步：修改、规范俗乐之艺术形式，以符合雅乐的艺术形式为旨归。

规范了雅乐、引导了俗乐，并不足以改变当时陈旸所看到的浑浊世风。雅乐制度的失落，俗乐流俗的蔓延并不主要是世风堕落、人心不古

的原因，这还与外来音乐对其冲击有关。

在卷一百五十八、一百五十九两卷中，陈旸又表明了对胡部，即外来的"四夷之乐"的排斥态度。陈旸认为引进外来的音乐可以，但是必须制定符合传统礼乐规范的礼仪，使外来音乐与传统礼乐制度相融合。那种仅仅吸收外来音乐之风格但不加以规范的做法就是"乱华乐也"，应该天下禁止。这种状况在北宋当时并不是无知的乡民在享用，多是士大夫们在推崇。所以陈旸呼吁要采用宋太宗禁止夷乐的做法，只在外来使者来访时演奏胡乐，并且在国门之外演奏。国门之内仍要演奏传统燕乐，如此才可使天下移风易俗。此谓陈旸"移风易俗"的第四步：改善胡乐之仪式，融入传统礼乐仪式之规范。

如果说邪恶的淫乐是雅乐所极力反对的，通过雅乐的规范和引导，俗乐有可能成为改善民间不良习俗、淳化民风的有效手段。但是，散落民间以及被鸿商富贾们享用的"杂乐"是陈旸所不齿的，认为根本没有改造的必要，要求坚决去除。卷一百八十五至一百八十八四卷中，陈旸对杂乐（俗部）进行了激烈的批评。开篇《女乐》中即言："女乐之为祸大矣。"接着又详细描述了《菩萨蛮》、《感化》、《抛毬》、《剪牡丹》、《拂霓裳》等女乐的演出细节，再次表明女乐乃"倡优诡玩"、"贱工专习焉，郑卫之乐也"，必须"放之"。第一百八十六卷，陈旸论述了"散乐"，认为其"皆诡怪百出，惊俗骇观，非所以善民心、化民俗，适以滔堙心耳，归于淫荡而已。先王其恶诸"。言辞态度极为激烈，要求坚决摒弃杂乐。卷一百八十八中，陈旸分两节对徘倡予以批评，认为"王侯将相歌伎填室，鸿商富贾，舞女成群，竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫为禁令，伤物败俗，莫不在此，可不诫谨之哉！彼张野孤安不闹，虽为排优之善，亦不足道也"。杂乐不仅在民间盛行，王侯将相、鸿商富贾都在相互攀比谁家舞女之多，劳神伤财、伤物败俗。可见，陈旸对当时民间杂乐、百戏等极为反对，视为最伤风败俗的，最应该以雅乐之礼仪制度加以规范、改造的。这是陈旸"移风易俗"的第五步，坚决改造民间杂乐，这是移风易俗的根本和关键。

陈旸把"移风易俗"的举动置于雅乐、俗乐、胡乐和杂乐几种音乐之中，分别对其中的乐舞类型予以分析、评判，并提出不同的对待态度。如对待雅乐，陈旸推崇备至，视其为所有音乐部类的典范；对待俗乐，陈旸加以评析，进行了批评；对待胡乐，陈旸予以抵制，要求改造礼仪规范后才可引进；对待杂乐，陈旸认为完全没有改造的必要，应坚决摒弃掉。陈旸对待几种音乐部类的不同态度最后都归结为一点：要以恢复先秦三代的礼乐仪式来改变当前俗乐兴盛、胡乐入袭、杂乐泛滥、人人萎靡的"礼崩乐坏"局面。但是，陈旸同朱长文一样，二者同样是道德的理想主义者。朱长文期望以上古的"琴德"来感染时下音乐的世俗风气，陈

旸企图以恢复表面的礼乐仪式来重建古礼的精神，这在当时自由、活跃的世俗商业氛围和市民意识已经觉醒的社会环境下已是不合时宜了。如此，陈旸、朱长文如同上古儒家最后一位忠诚的卫士，无限留恋着上古时代的旖旎风光，但却不知已身在囹圄之境。北宋的尚雅遗风已是强弩之末势，代之而起的是追求娱乐的世俗之风。

第三节 娱乐文化的世俗需求与艺术的娱乐体验

北宋商业的发展促进了城市经济的繁荣，居住区的“坊”与商业贸易场所的“市”合一，普通市民也可以到商业区的“瓦舍”、“勾栏”等娱乐场所享受多种多样的文化娱乐活动，形成了重文化娱乐的社会风气。这种娱乐风气在艺术批评思想中表现为北宋对艺术娱乐功能的强调。

一、市民阶层的娱乐文化需求

由于北宋有了专门固定的娱乐场所瓦舍和勾栏，因而市民艺术也有了较为固定的演出形式和演出内容，形成了如杂剧、傀儡戏等市民艺术种类。同时坊市合一，加之又消除了宵禁制度，因而商业活动通宵达旦、活动区域也逐渐扩大到居民区。北宋除了商业贸易极为发达之外，市民生活消费也热闹非凡，大大小小的酒肆、茶馆都成为市民日常消费的重要场所，也成为市民娱乐消遣的场所。《东京梦华录》载，“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。”北宋茶馆鳞次栉比，遍布大街小巷，朱雀门外“以南东西两教坊，余皆居民或茶坊”。“又东十字大街曰从行角，茶坊每五更点灯，博易买卖衣物图画花环领抹之类，至晓即菜，谓之‘鬼市子’”。茶馆中说唱杂耍、弦歌艺舞样样俱全、宾朋满座。汴京城内外各类酒肆也举不胜举，招徕南北过往商客，酒肆中常雇用歌伎歌唱助觞，活跃生意，“大抵诸酒肆瓦市，不以风雨寒暑，白昼通夜，骈阗如此。……九桥门街市酒店，彩楼相对，绣旆相招，掩翳天日。”（孟元老:《东京梦华录》卷二）

北宋市民的娱乐文化场所除了瓦舍、勾栏、酒肆、茶坊之外，各种集市和节日庙会也成为流动的娱乐场所。民间艺人追逐集市称为“赶趁”，随时流动于各大城镇的集市之中，欣赏的人群多为小型市镇群众。节日庙会里，艺人演出更加热闹，花样繁多，表演灵活，尤其是百戏演出活跃了民间节俗气氛。“街市有乐人三五为队，擎一二女童舞旋，唱小词，专沿街赶趁。元夕放灯、三春园馆赏玩、及游湖看湖之时，或于酒楼、或花衢柳巷妓馆家祗应。”（吴自牧:《梦粱录》）

随着市民阶层的扩大，北宋的民间节俗活动也颇为丰富。据悉，宋

代每年有七十多个节俗活动，其中包括政治节俗、宗教节俗、时序节俗等。即使是政治节俗也多以赏心乐事为主要内容。宋太祖为防止武官起兵谋反，"杯酒释兵权"，奉劝各武臣"多织金帛田宅以遗子孙，歌儿舞女以终天年"。①因此政治节俗也是以欢歌燕舞为主，也会引进百戏表演等民间曲艺。时序节俗如春节、元宵节、清明节、端午节、中秋节等皆百戏竞集、生龙活虎。

商业场所与娱乐场所的结合也促进了北宋艺术的商业化，艺术市场初步形成。集市贸易、店铺贸易和当铺贸易均是主要的艺术交易场所。北宋还出现了专职的书画交易中介人——"牙侩"，专门联系买卖双方，协调商品价格，引导交换。在交易的对象上除了艺术收藏家之外，宋代皇室也成为主要的购买宗主。《宣和画谱》搜集的 6393 件作品中就有相当一部分购自艺术市场、集自民间。宋徽宗赵佶"及即大位，于是酷意访求天下书法、图画……贻至末年，上方所藏率举千计"②。艺术市场的兴盛使得普通市民对书画艺术也有了广泛接触。随着市民基层的扩大和市民意识的自觉，也形成了民间书画艺术市场。集市、店铺、当铺书画买卖营销形式多样化，名目繁多，各种书画、珍玩、犀玉、瓷器、工艺品皆见于市贸，"相国寺每月五次开放万姓交易，……殿后资圣门前，皆书籍玩好图画"(《东京梦华录》卷三)。以至于上至达官贵族，下至黎民百姓都光顾书画市场。例如，在七夕节时，北宋东京市场上有一种著名的泥玩具——"磨和乐"，不仅乡间百姓，而且贵族宅府都要买回去供奉"乞巧"。

艺术市场的形成一方面是北宋商业发展的客观结果，另一方面也是市民阶层自发的主体需求的结果。北宋商业的发展促使手工业者、城镇居民积累了一定的物质财富，在物质需求基本满足的情况下，他们自发产生了对文化娱乐的精神需求，并把这种需求诉诸社会生活之中。由于北宋市民阶层日渐扩大，这种人人观戏、人人逛市的场面形成了北宋社会特有的世俗娱乐氛围。这种世俗追求中尽管也有歌妓娱乐等感官层面的娱乐，但与西方古希腊享乐主义哲学(伊壁鸠鲁主义)所说的追求身体的快乐不同。宋代的娱乐文化由于具有自发性，也因此不可避免的带有缺陷性，但是其仍具有中国古代礼乐文化的伦理惯性，讲究"礼乐相济"，只不过先秦规范的礼乐文化遭遇了商业发展的冲击，开始趋于"礼俗化"。

北宋文化娱乐的市民需求是商业发展的客观结果，是社会世俗领域的自发精神需求，还没有上升为审美意义上的文化自觉。这是社会

---

① 脱脱等编撰:《宋史》卷二百五十，中华书局 1977 年版，第 8811 页。
② 李华瑞:《宋代画市场初探》,《宋史论集》，河北大学出版社 2001 年版，第 345 页。

阶层的局限,是处于社会底层的市民本身无法克服的缺陷,同时也是中国几千年来礼乐文化的伦理惯性使然。然而,这种自发的精神娱乐需求毕竟代表了市民意识的觉醒。“我国市民阶层的兴起是以公元1019年(北宋天禧三年)坊廓户单独列籍定等为标志的。”①市民阶层形成后对娱乐文化的自发需求又启蒙了其自身群体的主体意识。这是自魏晋时期个人主体意识、唐代群体人的生命意识觉醒之后,在宋代出现的市民意识的觉醒。市民意识的觉醒既基于魏晋对个体意识的反思,又基于唐代对群体生命的感悟,是逐渐趋于形而下的生活体验的认知过程。西方关于艺术起源论中提到“游戏说”,认为艺术是无功利无目的自由的游戏活动,是人与生俱来的本能,艺术就起源于人的游戏本能或冲动。北宋社会市民对娱乐文化的自发需求,也促使了市民通俗艺术的产生。同时,市民阶层的这种娱乐风气也影响了文人士大夫对艺术的理解,尤其在艺术批评中谈论艺术的娱乐体验。

二、北宋艺术批评思想中论艺术的娱乐体验

先秦儒家荀子在《乐论》中提到了“乐(yuè)者道乐(lè)”的命题,“故乐者,所以道乐也”。“道”,引导、导向之意,认为艺术可以导向人的快乐,“故人不能无乐(yuè),乐(yuè)则必发于声音,形于动静,而人之道,声音、动静,性术之变尽是矣”。与人的情感结合之后的艺术方可达于“人之道”,达到人之为人的属性。在此,荀子肯定了人的自然属性,人有七情六欲、喜怒哀乐,但因为“民有好恶之情而无喜怒之应,则乱”,所以必须“以道制欲,则乐而不乱”。所以荀子又提醒人们要以正确的方法引导、制约人的欲望,才可达到“夫声乐之入人心也深,其化人也速”的艺术效果。所以,荀子虽然看到了艺术的娱乐效果,但更强调正因为艺术具有娱乐性,导向人的感官快乐,所以必须加以制约、规范、引导。唐代张彦远在《历代名画记》中则提到,艺术不仅具有劝戒扬善的道德功能,而且更具有“怡悦情性”的娱乐功能。北宋时,艺术批评家也讲艺术之“乐”,但“乐”的内涵不是指传统儒家伦理层面上的娱乐功能,而是指社会生活中的娱乐体验。苏轼、沈括、欧阳修、郭熙等人的艺术批评思想中均谈到了艺术之“乐”与人生之“乐”的关系。

苏轼在《东坡题跋》上卷《题笔阵图》中提到了书法“寓心忘忧”的功能,称书法用以求适意、“自乐”:

> 笔墨之迹,托于有形,有形则有弊,苟不至于无而自乐于一时,聊寓其心忘忧,晚岁则犹贤于博弈也。虽然不假外物而有守于内

① 姚瀛艇:《宋代文化史》,河南大学出版社1992年版,第500页。

者，圣贤之高致也，惟颜子得之。

《东坡题跋》是小品文，篇幅短小但内容丰富，其中品书论画共一百二十篇。《题笔阵图》中苏轼提到的“自乐”是指书法要达到“无”的境界，要不拘于形式，不借助外物之形而守住内在的本质。他赞赏孔子的弟子颜回“不假外物而有守于内者”的圣贤。《论语·雍也》曰：“贤哉，回也！一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。”颜回的陋室之乐正契合了苏轼所言的艺术形式的“无”的简单、纯粹所带来的艺术创作的“自乐”效果。如何才可“自乐”？苏轼提出了“寓意于物则乐，留意于物则病”的命题：

> 君子可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病。留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。（《苏东坡集》前集卷三十二《宝绘堂记》）

在艺术创作中，“寓意于物”，把心意寄托在事物中，顺自然心意去创作，便可以“足以为乐”；“留意于物”，把心意滞留于事物中，特意怀着某种意图去创作，即使画得再好，也“不足以为乐”。这就是道家之自然而然的艺术思想的体现。书画艺术正是足以愉悦人心而不会转移人心，使人产生声色之欲念。为什么“寓意于物则乐，留意于物则病”？苏轼接着论述道：

> 凡物皆有可观。苟有可观，皆有可乐，非必怪奇玮丽者也。铺糟啜漓皆可以醉，果蔬草木皆可以饱。推此类也，吾安往而不乐？夫所为求福而辞祸者，以福可喜而祸可悲也。人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽，美恶之辨战乎中，而去取之择交乎前，则可乐者常少，而可悲者常多，是谓求祸而辞福。……彼游于物之内，而不游于物之外。……是以美恶横生而忧乐出焉，可不大哀乎！……撷园蔬，取池鱼，酿秫酒（酿高粱酒），瀹脱粟（煮糙米饭）而食之，曰：乐哉游乎！（《苏东坡集》前集卷三十二《超然台记》）

世间万物各尽其用，都可以给人不同的快乐。但是人的欲望无穷，万物并不能都满足人之欲望，因此世间往往快乐的人少，悲伤的人多。若是“游于物内”就会为情欲所役，求乐反而生悲，求福反而招祸。只有“游于物外”，物之来欣然接之，物之去亦不复念，做到“寓意于物”而不“留意于物”，才能不论物之美丑、贵贱、大小、珍常，都能各尽其用，都能给予人快乐，此谓“乐哉游乎”，游于物外方得快乐。

沈括(1031—1095)的《梦溪笔谈》中也谈到了艺术传达的情感与政治的关系。《乐律》篇九十五写道:

故治世之音安以乐(lè),则诗与志,声与曲,莫不安且乐(lè);乱世之音怨以怒,则诗与志,声与曲,莫不怨且怒。此所以审音而知政也。

艺术传达的人的喜怒哀乐都是政治是否顺治的反映。篇一百中沈括又说:

古之乐师皆能通天下之志,故其哀乐(lè)成于心,然后宣于声,则必有形象以表之。故乐(yuè)有志,声有容,其所以感人深者,不独出于器而已。

艺术如同人一样,具有志气、容言,艺术的哀乐情感是艺术家哀乐情感的表达,是艺术家把情感付诸艺术形象表达出来的。如此传情达意,才可感人至深。沈括艺术批评的"乐(lè)"论仍是保守的传统儒家的功能论,这与北宋其他艺术批评家重艺术对人的娱乐体验不同。

欧阳修(1007—1072)谈"学书为乐",强调艺术与人生的关系。《六一书论》说:

苏子美尝言:明窗净几,笔砚纸墨皆极精良,亦自是人生一乐。然能得此乐者甚稀,其不为外物移其好者,又特稀也。余晚知此趣,恨字体不工,不能到古人佳处,若以为乐,则自是有余。(《试笔·学书为乐》)

自此以后,只日学草书,双日学真书。真书兼行,草书兼楷,十年不倦当得名。然虚名已得,而真气耗矣,万事莫不皆然。有以寓其意,不知身之为劳也;有以乐其心,不知物之为累也。然则自古无不累心之物,而有为物所乐之心。(《试笔·学真草书》)

欧阳修引用苏子美(苏舜钦)的话,谈书法艺术的境界与人生之乐的修养是融为一体的。达到艺术境界是人生修养的一大乐事。人能不为外物所累,不为外物所动,才是古人所说的人生至境。这才是学习书法艺术的乐趣。此外,在谈如何学真书、草书时欧阳修说学习书法要融入人的"真气",如此寓真气于艺术中,才不觉身体之劳苦,乐在其中,不觉外物拖累。这是对艺术功能的主体性体认,艺术创作的过程也可使艺术家获得精神的快感和自我享受,达到养心乐心的人生修养。"乐"

是艺术带给艺术创作者和接受者的体验，对于寄托胸臆于艺术中的艺术创作者来说，都是“至乐”。然而，对于不同的艺术接受者来说，“乐”的效果并不同，这就是欧阳修所说的“山林者之乐”与“富贵者之乐”的区别。

> 夫举天下之至美与其乐，有不得而兼焉者多矣。故穷山水登临之美者，必之乎宽闲之野、寂寞之乡而后得焉。览人物之盛丽，夸都邑之雄富者，必据乎四达之冲、舟车之会而后足焉。盖彼放心于物外，而此娱意于繁华，二者各有适焉。然其为乐，不得而兼也。(《欧阳文忠公文集》卷四十《有美堂记》)

欧阳修感言天下“至美”与“其乐”是不易兼得的。要能看到登高俯瞰山水的秀美，往往要走到偏僻的乡下、寂寂无闻的村庄里去，要看到相貌姣好的人物和丰富的物产，只有到车水马龙的路口、商贾云集的码头去找。前者使人们看了风景而忘记了自身，后者使人们想到事物的繁盛而流连于繁华。二者各有侧重，但谈到为乐，二者都达不到乐的境界。接着欧阳修论述了为何美、乐不易兼得以及如何才能美乐兼得：

> 夫穷天下之物，无不得其欲者，富贵者之乐也。至于荫长松，藉丰草，听山流之潺，饮石泉之滴沥，此山林者之乐也。而山林之士视天下之乐，不一动其心。或有欲于心，顾力不可得而止者，乃能退而获乐于斯。彼富贵者之能致物矣，而其不可兼者，惟山林之乐尔。惟富贵者而不可得兼，然后贫贱之士有以自足而高世。其不能两得，亦其理与势之然欤。(《欧阳文忠公文集》卷四十《浮槎山水记》)

欧阳修区分了富贵者的乐趣和山林者的乐趣。富贵者的乐趣在于穷尽天下之物欲，而山林者的乐趣在于不为物欲所累，不求物欲反而享受到内心的乐趣。因此，富贵者美、乐不可兼得，而山林者美、乐可以兼得。山林者秉承道家“无为而有为”之心，不求美、乐反而达于自乐。

如果说欧阳修主要从方法层面讲山林者如何得乐，那么郭熙(生卒年不详)则是从心理分析层面解释山林者为何可以得乐。《林泉高致》之《山水训》云：

> 君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也。尘嚣缰锁，此人情所常厌；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见

也。……今得妙手郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山之本意也。

山林者之所以爱山水在于，山水景色秀美清娴、适意自在。而喧闹尘嚣、纷繁杂事，是人们常常所厌倦的。士大夫爱山水“为离世绝俗之行”，可以得丘园、泉石、渔樵、猿鹤之惬意，此谓山水之乐。而山水画穷尽山林之秀丽景色，得山林之美，欣赏山水画可以达到快意人心、赏心悦目的艺术效果。所以宋代文人士大夫多游览山水，擅画山水画寄托胸臆，高蹈远引。此即至美、其乐兼得。

北宋艺术批评讲艺术的娱乐体验，标志着艺术功能论的“唐宋变革”：唐后期之前仍是以传统儒家伦理型的政教、修身养性功能为主，至北宋之后开始出现艺术的娱乐体验和修身养性相并行、相结合的艺术修养论。这是先秦伦理型的“乐”到北宋世俗形态的“乐”的转型。“乐”是艺术修养论的一种，通过“乐”达到人生修养和审美心胸的统一，是艺术批评的伦理标准和美学标准的统一。北宋艺术批评讲艺术之“乐”的体验，是天人合一圆融贯通之境界，具有道家山水与佛教养心结合的特点，是追求人生之乐的境界和艺术理想的统一，是艺术形象的审美体验、主体的情感体验和宗教体验的统一。

第四节　艺术批评的“趣”、“俗”范畴

北宋整体的社会风气是以“乐”为时代主题，包括士夫阶层的休闲娱乐和尚雅之风，以及市民阶层的世俗娱乐文化追求。文人士夫、市民阶层崇尚自由、享乐的社会之风也影响了整个时代对艺术的重新理解，形成了艺术批评思想中的“趣”、“俗”范畴。

一、论“趣”

五代以来，商业重心的南移也带动了文化重心的南移。城市经济的发展给社会带了丰裕的物质条件，加之北宋宽松自由的文治环境，使得文人雅士有充足的闲暇时间流连于南方的秀丽山水和城市休闲娱乐活动之间。各种近郊园林游览、观赏花卉的怡情养生休闲，集体聚会游宴休闲，琴棋书画、饮酒品茗、古玩收藏的雅趣休闲都丰富了文人士大夫的日常生活，陶冶了文人雅士的审美情操。“在文人的社交活动中，作书论书，成了风习，此亦为宋人所异于前代之处。魏晋玄谈，唐则为酬唱，宋则在饮酒品茶时‘玩墨’”，“这类习俗事实，在《东京梦华录》、

《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》等宋人笔记中,记录不少。即使帝王,如仁宗,也每涉足茶舍酒肆。东坡好的书法作品,往往是醉酒后为之。此外,青楼遍布京城,市民、文士好尚栽花。这一些习俗,使一般文人视艺术为'玩物'。"①"玩"与艺术的结合,形成了北宋重"趣"的审美风尚,也使得"趣"成为艺术批评中的重要范畴。

"趣"在魏晋之前并不是一个审美的词汇,指"催促、趋向"之意。魏晋开始,多与其他字连用,构成一系列词语,以论人物品藻开始涉及文艺批评。如钟嵘曾以"媚趣"、"归趣"、"列仙之趣"等论诗,顾恺之曾以"骨趣"、"夫趣"、"变趣"等评论画中的人物形象。唐代论"趣"常见于诗文批评,如皎然有"飞动之趣"的概念,房玄龄以"奇趣"、"远趣"等论人评文。北宋时,"趣"广泛用于诗文创作、诗文品评以及艺术品评中。

"趣"作为范畴首先出现在宋代的诗文批评中。北宋艺术批评中的"趣"的范畴附属于诗文批评的范畴,因为许多艺术批评家就是当时著名的词人,他们往往以诗词论书画,把诗文批评扩展到艺术领域。如苏轼在《东坡书论》中以"趣"赞颜鲁公书如其人,书法之艺术风格和书家一样,皆朴拙、有趣,从书法之风格也可粗略见出书家为人的邪正、品行。此处,"趣"仍沿用魏晋人物品藻的术语,用来描述艺术家的性格、品行。而艺术风格之"趣"则是因为艺术家的人格之"趣"的表现。简言之,此处的"趣"不是独立的审美意义上的艺术之趣,在本质上是伦理意义上的人格之趣。此外,苏轼又以"奇趣"论释智永(永禅师)书法的艺术风格:

> 永禅师书骨气深稳,体兼众妙,精能之至,反造疏淡。如观陶彭泽诗,初若散缓不收,反复不已,乃识其奇趣。(《书唐氏六家书后》)

苏轼以"奇趣"描述释智永禅师的书法有特点:正如东晋陶渊明的诗歌那样,初看平淡无奇,反复细看就会品出其中的奇特意趣。其书法气势稳健、书体集众多妙趣,至精通熟练的境界后反而恬淡悠远。此处的"奇趣"已具有独立的审美意义,用来专指艺术的别致、灵动个性。

如果说苏轼仍是以诗文评论艺术,那么北宋书画家米芾(1051—1107)则是真正把"趣"作为独立的艺术范畴来评论艺术风格和艺术家。《海岳名言》中米芾言:

> 学书须得趣,他好俱忘,乃入妙;别为一好萦之,便不工也。

---

① 姜澄清:《中国书法思想史》,甘肃美术出版社2008年版,第119页。

此处的“趣”意为兴趣，这是学书的前提，所谓“兴趣是最好的老师”。兴趣使然，学习起来便可全心投入，达到忘我之境，如此方可达到“妙”的境界。接着米芾又说：

> 石刻不可学，但自书使人刻之，已非己书也，故必须真迹观之，乃得趣。

这里的“趣”是指艺术的趣味，米芾将之视为艺术的灵魂，认为学习石刻艺术要达到“已非己书”的“忘”的境界，如此方得艺术之趣。艺术之趣有何特点？在《海岳名言》中米芾提到了艺术的“真趣”：

> 裴休（唐代宰相，书法家）率真写牌，乃有真趣，不陷丑怪。真字甚易，唯有体势难，谓不如画算，匀，其势活也。
>
> 沈传师（唐代书法家）变格，自有超世真趣，徐（徐浩，唐代书法家）不及也。

“真”是率真、本真、天然之意。米芾提倡书法要有“真趣”，提倡“大篆古法”之天真烂漫、率意真趣的境界。书家要“各随其相称写之，挂起气势自带过，皆如大小一般，虽真有飞动之势也”。书法的体势要稳健，同时字的形态也要有变化，要自然、活泼、生动，有个性，此谓书法的“真趣”。“真趣”表现的不仅是艺术形式的稳健气势，更是艺术意蕴生动、活泼的生命气息。这也正是书法史中常说的“唐人尚法、宋人重趣”。的说法在艺术批评思想史中的体现。

“趣”在西方文艺批评中一般以“趣味”代指，而在中国文艺批评中一般仅单个“趣”字。康德在《判断力批判》中说，“对美的事物的判断需要趣味。”爱默生认为，“对美的爱就是‘趣味’”①。相比西方“趣味”内涵的确定性，中国文艺批评的“趣”的范畴具有模糊性。袁宏道认为“趣”是一种微妙的审美感受，只可意会不可言传。他在《叙陈正甫会心集》中言：“世人所难得者唯趣。趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，唯会心者知之。”②史震林与袁宏道的解释不同，《华阳散稿序》中说，“趣者，生气与灵机也”。梁启超在《趣味教育和教育趣味》中说，“趣味是生活的原动力。趣味丧掉，生活便成了无意义”③。朱光潜把趣味视为生命的一部分，他在《谈读诗与趣味的培

---

① 伍蠡甫：《西方文论选》，上海译文出版社1979年版，第501页。
② 王运熙、顾易生：《中国文学批评史新编》下，复旦大学出版社2001年版，第57页。
③ 梁启超：《饮冰室合集》卷三十八，中华书局1989年版，第13页。

养》一文中说，“趣味是对于生命的彻悟和留恋，生命时时刻刻都在进展和创化，趣味也就要时时刻刻进展和创化”。北宋艺术批评中开始确立的“趣”的范畴便是艺术家的生命与艺术作品的灵动相协而形成的一种自然、生动率真的艺术品格。

二、论“俗”

如果说“趣”是北宋艺术批评思想中形成的具有正面意义的批评范畴，多用于褒扬，那么“俗”则是具有负面意义的批评范畴，在音乐、书法、绘画领域中都得到广泛使用。

“俗”在唐代以前的艺术批评中有两重含义：其一，乐调名称。常与“雅”相连，指雅乐、俗乐。其含义并不与现代意义上的“雅”相对。“雅”的对立面是“郑”或“淫”，而不是“俗”。其二，作为审美批评概念，与“雅”相对。如《荀子·儒效》：“有俗人者，有俗儒者，有雅儒者，有大儒者。”汉代王充《论衡》云：“雅俗异材，举措殊操。”唐代以后，雅乐开始俗化，“俗”的概念也逐渐发生了变化。宋代开始，雅乐、俗乐真正分化，成为两个不同的乐种。雅乐仍是宫廷音乐的最高典范，俗乐指民间流行的世俗音乐，无论在艺术风格还是艺术形式上均与雅乐截然不同，被统治者视为“淫乐”，加以排斥。雅乐与俗乐对立，如朱长文《琴史》卷六《志言》篇言：“谓之雅琴者，以别于俗乐也。”进而，“俗”作为一个负面批评概念逐渐从音乐领域扩展到了书画批评领域，如米芾、黄庭坚、姜夔均论及艺术之“俗”。

米芾(1051—1157)把书法艺术中平庸而品格不高的作品称为“俗书”。《海岳名言》云：

> 字之八面，惟尚真楷见之，大小各自有分。智永有八面，已少钟(钟繇)法。丁道护(隋代书法家)、欧(欧阳询)、虞(虞世南)笔匀称，骨法亡矣。柳公权师欧，不及远甚，而为丑怪恶札之祖。自柳世始有俗书。

米芾批评了以往名家作品之真书字体结构不匀称，尤其批评柳公权之真书“为丑怪恶札之祖”，定为“俗书”一列。此处的“俗”是指不重字体结构，“骨法亡矣”，主要是指艺术形式上缺乏美感的作品。同时，米芾在谈书画装裱时，又言及书画艺术之“俗”。《画史》说：

> 轴不宜用金银，既俗，且招盗若桓灵宝。不然水晶作轴，挂幅必两头坠，性重。蜀青圆钱双鹦锦最俗，不可背古画，只背今人装堂，亦俗也。

在米芾看来，若以金银装裱书画，则为俗；以蜀青圆钱装饰为最俗；而用时人流行的“装堂”①来装饰也为俗气。如此看来，米芾在此所说的“俗”与现代意义上的具有铜臭味的商业世俗基本相同。

黄庭坚（1045—1105）艺术批评思想中的“俗”的范畴更加广泛。如《跋与张载熙书卷后》中言：

> 凡学书欲先学用笔。……学字既成，且养于心中，无俗气然后可以作，示人为楷式。

此处的“俗”为“尘俗”之意，是讲学习书法要去除现实尘俗中的浮躁之气，静心养气于心中，才可进行创作。黄庭坚在《论书》中又提到“俗气”一词：

> 余书姿媚而乏老气，自不足学。学者辄萎弱不能立笔，虽然笔墨各系其人工拙，要须韵胜耳。……近世惟颜鲁公、杨少师特为绝伦，甚妙于用笔，不好处亦有妩媚，大抵更无一点一画俗气。比来士大夫惟荆公有古人气质而不端正，然笔间甚遒。

此处的“俗气”与人的气质相关，“媚俗”之意，指书法“萎弱不能立笔”，每笔羸弱不堪、字体结构松散，缺乏气势和气韵，亦即米芾在《海岳名言》中提到的“俗书”。

黄庭坚的书论批评观是与其诗论批评一脉相承的。他在《题意可诗后》中主张坚决摒弃诗文的语法之俗：

> 宁律不谐而不使句弱，用字不工不使语俗，此庾开府之所长也，然有意于为诗也。至于渊明，则所谓不烦绳削而自合者。……若以法眼观，无俗不真；若以世眼观，无真不俗。渊明之诗，要当与一丘一壑者共之耳。

书法结构的羸弱不堪是为“媚俗”，诗文句法的不和谐是为“语俗”。陶渊明追求自然之真，是“不俗”者。无俗不真，无真不俗，俗与真是相对的，二者因对立、映照而存在。真、俗既指诗文批评，又指人品修养，学书是与做人联系在一起的，黄庭坚在《山谷论书》中言：

---

① 装堂为古代宫室中遮墙装饰之具，大都两幅整齐相对，绘有花卉或山水，位置端庄、整肃、呆板，毫无生动、自然之态。

学书要须胸中有道义，又广之以圣哲之学，书乃可贵。若其灵府无程政，使笔墨不减元常、逸少，只是俗人耳。余尝为少年言，士大夫处世可以百为，唯不可俗，俗便不可医也。或问不俗之状，老夫曰："难言也。视其平居无以异于俗人，临大节而不可夺，此不俗人也。平居终日，如含瓦石，临事一筹不画，此俗人也。"(《书缯卷后》)

学习书法的人要胸中有道义，还要博览圣贤之学，如此创作出的作品才可贵。"道义"是学书者的灵魂，是去"俗"的根本，如此才可"临大节而不可夺"，关键时刻挺身而出，此为智者。若学书者不读圣贤之学，胸中无点墨，即使其书法像元常、逸少，那也只是俗人。黄庭坚又说，"夫心能不牵于外物，则其天守全，万物森然出于一境，岂待含墨吮笔，磅礴而后为之哉？故余谓臻欲得妙于笔，当得妙于心。"去俗的关键在于去掉心中的俗念、欲念，然后在澄心净几之下含墨吮笔，才可"得妙于笔，当得妙于心"。此为涵养心胸的妙境。这是对艺术家素养以及艺术创作心态的更高要求。

南宋姜夔承接黄庭坚的"去俗"论，认为书法欲得风神，必须向古人学习，尤其是魏晋飘逸之风。他批评时人"用笔多失，一字之间，长短相补，斜正相拄，肥瘦相混，求妍美于成体之后，至于今世尤甚"。呼吁要"极须淘洗俗姿，则妙处自见矣"。"俗姿"意指艺术形式的媚俗。可见，要去俗，达到妙处，关键是要在艺术形式上去除媚俗之态。也即姜夔所说的，"或云欲其萧散，则自不尘俗，此又有王子敬之风：岂足以尽书法之美哉！"风格自然、不拘束，不沾染庸俗之气，才是书法之美。

总之，宋代艺术批评范畴中的"俗"具有四方面的含义：其一，与古雅相对的铜臭之俗，如米芾提到的装裱书画时应注意的。其二，人物气质上的俗气，胸无道义。其三，也是最常见的，是指艺术形式上的媚俗、俗姿。三种"俗"最后都归结为一点——"俗念"。只有去掉"俗念"，保持心态的自然、纯净、率真才可"尽书法之美"，才可"得妙于心"。这也是北宋程颐"去人欲、存天理"的理学思想对艺术批评思想的影响。

第十七章 经世致用:南宋艺术批评思想的价值尺度

南宋(1127—1279)商业的发展已达到相当水平。据南宋吴自牧《梦粱录》卷十三"店铺"条记载,当时临安(今杭州)城的店名可考的就有一百二十多家。北宋的商业发展使当时的士夫阶层开始关注世俗人生,南宋的商业思潮更进一步影响了士人的思想理念,并对理学思想开始渗透,分化出一支重视事功思想的"浙东学派",成为当时与理学、心学三足鼎立的思想流派。在这种事功思想的氛围下,经世致用成为南宋艺术批评的价值尺度。

第一节 "浙东学派"的事功思想

南宋商业的空前发展带来了社会各阶层经商的现象,面对南宋政府"农商并重"的重商政策以及社会上追商逐利的风气,一部分文人士大夫甚至加入了经商的行列。在商业文化的熏染下,商业思潮对士人的影响也促使其思想理念的变化,由此以临安为中心,诞生出以陈亮、叶适等为代表、追求务实日用的"浙东学派"。

一、士人的重商观念

南宋的士人开始重视商业在人们的日常起居以及国富民强中的作用,有些士人甚至开始经商。南宋的士人重商观念首先源于"唐宋变革"之后的"商人入仕"现象。唐前期,明令禁止商人参政,所谓"工商之家不得预于士"①。商人被排除于科举仕途之外。唐后期,"安史之乱"的政治事件以及商业贸易的繁荣都使得前期严苛的科举制度得以松动,许多商人子弟都可谋求一定的官职。如盐商之子毕諴,"大和中举进士,书判拔萃","后为礼部尚书同中书门下平章事,位极

① 《唐六典》卷三。

人臣”。[①]常修、顾云也是盐商之子，分别科考及第，参政入仕。至宋代，朝廷的“文治政策”使士人地位大幅提高，因而“商人入仕”现象更加普遍，读书入仕乃为商人积累了一定物质财富之后的修身养性之举。如曹州商人于令仪，“晚年家颇丰富……择子侄之秀者起学室，延名儒以掖之。子，侄杰、仿，举进士第，今为曹南令族”。[②]有的商人甚至弃商从儒，如宋代许骧的父亲当年是有名的富贾，但“见进士缀行而出，窃叹曰：‘生子当令如此。’因不复行商，卜居睢阳，娶李氏女，生骧，然后育子业儒，以应科举。”[③]此外，宋代商人也常常以与士人交往为荣。名倾朝野的大文士苏轼，其大名及其诗文书画都是当时商人们孜孜以求的目标。名画家李成，也是许多商人争相交往的对象，相传东京城一家药铺掌柜为了获得其画，设好酒款待，终于乘其酒醉求得一幅画，遂郑重装裱，悬挂于店铺之中。

“商人入仕”在客观上使商人的社会地位有所提高，加之唐宋政府施行一定的重商政策，商人与士、农、工四者的地位几乎持平。如唐后期，为了恢复“安史之乱”带来的重创，政府对商业采取扶持政策。《改元天复敕》明确规定：“途路所先，通商是切。”[④]宋代施行“通商惠工”政策，减轻商人重税。商人地位的提高以及社会等级秩序的松弛，使得社会下层民众以及当时的士人对经商都颇为推崇。农民经商者多起来，活跃于草市贩卖农杂物品者不计其数。连六根未净的方外人士也感慨金钱利益的重要，僧人惠洪就说：“钱如蜜，一滴也甜！”士人对经商者也极为肯定。韩愈曾言商业的重要，“市肆贱类营衣食，尚有一事长处。”白居易也论及商业对市场繁荣的重要，说，“财物者通于商也”，宋代，士人对商业及商人的认识进一步打破了传统“重农抑商”的观念。范仲淹在他的《四民诗》中就对传统的轻商观念予以质疑：“吾商则何罪，君子耻为邻！”另外，宋代的许多文士也以“义利统一”论来谈商业的重要性。苏洵提出：“义利、利义相为用。”[⑤]王安石说：“利者义之和，义固所为利也。”[⑥]“利”与“义”是相统一的，“政事所以理财，理财乃所谓义也”，“取天下之财以供天下之费”。[⑦]“义利”的统一，使商业成为为天下谋福利的手段，由此可看出士人对商业观念的变化：从传统的“君子谋道不谋食”到君子可以言利，利与义相统一。

---

① 《新唐书》卷一八三，《毕諴传》。
② 王辟之：《渑水燕谈录》卷三，中华书局1981年版，第23页。
③ 《宋史·许骧传》卷二百七十七，中华书局1977年版，第9435页。
④ 宋敏求辑：《唐大诏令集》卷五。
⑤ 苏洵：《嘉祐集》卷九。
⑥ 李焘：《续资治通鉴长编》卷二一九，熙宁四年(1071)正月壬辰，第5321页。
⑦ 王安石：《临川先生文集》卷七〇《乞制置三司条例》、卷七三《答曾公立书》，四部丛刊初编本。

士人重商的观念也体现在商业成为文士们创作的题材之一。唐代就出现了许多描述商业市场繁华的诗句。王建《寄汴州令狐相公》云："水门向晚茶商闹，桥市通宵酒客行"；张籍《泗水行》云："城边鱼市人行早，水烟漠漠多棹声"；卢纶《送吉中孚归楚州旧山》云："沿溜入阊门，千灯夜市喧"；李绅《宿扬州》云："十里长街市井连，夜桥灯火连星汉。"

宋代出现了许多涉商诗，小商小贩的经营活动以及大商大贾的经营内容都在诗歌中有所体现。如张耒有描述卖花儿的诗："春风扬尘春日白，衡门向城人寂寂。淮阳三月桃李时，街头时有卖花儿。"孙觌有描述卖酒翁的诗："翠木苍藤缭白沙，槿篱茅店野人家。……树头猎猎酒旗风，罨画溪边卖酒翁。"陆游有卖药翁的诗，陈藻的《海口吟》写的是米商，还有描写茶商的、盐商的。此外，宋代的许多艺术作品也描述了商业的发展。如北宋张择端的《清明上河图》便描述了东京汴河两岸的商业发展状况①。书法艺术中也常涉及商业状况。相传悬挂在一家环饼店铺前的匾牌就是苏东坡的书艺："纤手搓来五色匀，碧油煎出嫩黄深。夜来春睡知轻重，压扁佳人缠臂金。"几句广告诗，苏东坡就活灵活现地刻画了环饼做工之精细，形似美人环钏，而且色鲜、味香、酥脆等特点。

士人观念的变化还体现在当时许多士人已加入经商的行列。如宋代许多赴京参加科考的举子在赴考途中都不忘带上土特产，进行贩卖。宋高宗时，湖州六名举子，"入京师赴省试，共买纱一百匹，一仆负之"。②有的士人专门以卖文、卖画为生，或者从事刻书、买书等活动。陈藻《赠许秀才》中讲的是一个集编、刻、售于一体的书商世家："祖工俪句集刊行，业贩儒书乃父能。莫耻向人佣作字，世裨文教后须兴。"③《梦粱录》卷十三"夜市"条中也记载了士人卖书画的情形："有李济卖酸文，崔官人相字摊，梅竹扇面儿，张人画山水扇。"宋代印刷术的发明为士人贩书活动提供了便利，有的士人不惜罄其家产，竭力贩书，也有些士人因科举落地，甚至弃儒从商。

同时，南宋士人的重商观念也遭到了当时许多人士的非议。不可否认，某些士人的过度重商也助长了许多腐败的社会风气的滋长，但商业思潮是一把双刃剑，它在冲击了传统士人的谦谦君子形象的同时，也促使了新的社会思想的产生。

二、浙东学派的事功思想

士人重商的最大影响是南宋兴起了重视事功实学的思想流派：浙

① 与《清明上河图》相对应，清代画家徐扬有《盛世滋生图》，描绘了乾隆时期苏州商业的繁华盛世。
② 洪迈：《夷坚志》丁志卷十一，中华书局1981年版，第263页。
③ 陈藻撰：《乐轩集》卷三。

东学派。此谓狭义的浙东学派①,主张“事功”的经世致用之学,活跃于宋时“两浙东路”(大致相当于今浙江省钱塘江以东),包括以吕祖谦为代表的金华学派、陈亮为代表的永康学派,叶适为代表的永嘉学派。金华之学吕祖谦(1084—1145)在《与内兄曾提刑》中提倡“学者以务实躬行为本”;在《太学策问》中提倡“讲实理、育实才而求实用”,主张“学者须当为有用之学”②。后辈陈亮、叶适集吕祖谦之实用思想,确立了浙东学派的务实、求实的“事功”思想。

南宋偏安一隅,一直面临北部金朝政权的威胁。且自北宋文治政策以来,南宋的兵权武力也极为衰弱。面对国家危难和当时朱熹理学、陆九渊心学提倡性理、空谈道德修养功夫的情况,浙东学派提出了以义利观为核心,以谋求功利,实现国富民强为目的的事功学说。

“事功”思想的确立源于永康之学的陈亮(1143—1194)与以朱熹(1130—1200)为代表的理学进行的长达数年的“王霸义利之辩”。《宋史·陈亮传》载:陈亮,“生而目光有芒,为人才气超迈,喜谈兵,议论风生,下笔数千言立就”。在哲学观点上,陈亮提出“盈宇宙者无非物”③的唯物主义思想,肯定物质世界的客观性。同时,他肯定人的自然欲望是客观的,“耳之于声也,目之于色也,鼻之于臭也,口之于味也,四肢之于安佚也,性也,有命焉”④。人的欲望的客观性即是人之“利”。他反对当时空谈性命道德的理学,尤其针对朱熹之“存天理、灭人欲”的理论提出了辩驳。与朱熹的“去欲”不同,陈亮说,“人生不能无欲”⑤。他肯定人之欲望的合理性。同时,陈亮又言,人的欲望“出于性,则人之所同欲也,委于命,则必有制之者而不可违也”⑥。人的欲望(“利”)也必须有所节制、制约,这个节制即“义”,即道德规范。要求义利并存,而不是朱熹所说的只存义,不言利。在义利观上,陈亮倡导功利,言“禹无功,何以成六府?乾无利,何以具四德?”⑦《四弊》中又说,“利之所在,何往而不可哉!”功利是与道德相通的,统一于道德这个根本的基础。而朱熹倡导仁义、反对功利,当然,他并不否定从“义”出发的“利”,只是反对从“欲”出发的“利”。而陈亮则认为义利在本质上是统一的,言利即是重利,二者统一于道德。

永嘉之学的叶适(1150—1223)也以“功利之学”批评朱熹的空谈,

---

① 广义的浙东学派泛指自汉代至明末清初,形成于浙江省东部,包括王充的唯物论思想、明清的阳明学派以及以黄宗羲为宗师的浙东史学。
② 吕祖谦撰:《左氏传说》卷五。
③ 《陈亮集·经书发题》。
④⑥ 《陈亮集·问答七》。
⑤ 陈亮撰:《龙川文集》卷二十三。
⑦ 黄宗羲撰:《宋元学案》卷五十六《龙川学案》。

倡导“务实而不务虚”。[①]他推崇陈亮的功利之学，在哲学思想上，发展了陈亮的唯物主义本体论，论证了“物”与“道”的关系，“物”是“道”的根本元素，是构成无限之道的基础。“道”无论如何广大，都是由有限的“物”构成的。与此类同，往昔圣贤经世的事业，也不是由空谈文词虚妄者所能达到的。因此，在义利观上，叶适主张“成其利，致其义”。[②]认为“利”是“义”的基础，要求把义理与功利结合起来，物质的欲求也要节制，要以“崇高”的仁义观为基础来发展功利性的物欲。

浙东学派的这种事功思想虽然源于传统儒学的基本理论，但又对传统儒学做了改造，吸收了其他诸家的思想。如在义利观上，墨子就提倡以仁义为基础谈义利之统一。如在功利观上，法家韩非子认为利欲之心是人之生存所必需的，坦言人“以肠胃为根本，不食则不能活，是以不免于利欲之心”(《韩非子·解老》)。王安石亦认为：“利者义之和，义固所为利也。”[③]北宋张载之关学谈及求实、务实的重要性。

南宋浙东学派的事功思想是当时人人经商的社会风气的反映，在与理学、心学的空谈性命道德之学的论战之中成为三足鼎立中的强势一派。其倡导的事功思想和务实精神，经明末顾宪成、高攀龙的承接，发展到清初黄宗羲、顾炎武、王夫之等人，形成了继续批判理学，关切时政、“利用厚生”的富民思想，以及“求证求是”的实学思潮。同时，南宋重“物用”的实用之风，也影响了当时艺术批评思想中重实用、物用的价值尺度。

第二节　郑樵艺术批评的实用标准

郑樵(1104—1162)，字渔仲，莆田(今福建莆田)人。因常年居家乡夹漈山上刻苦力学，专心著述，故称“夹漈先生”，又自称溪西逸民。著述颇丰，有《氏族志》、《尔雅注》、《夹漈遗稿》、《通志》等六十多部。《通志》是郑樵晚年编撰而成，继司马迁之后的又一部纪传体通史巨著。《通志·乐略》[④]主要涉及诗、礼、乐、舞等理论，以实用标准为核心，提出了不同于前代和时人的艺术观点，是郑樵艺术批评思想的主要体现。

一、“乐以诗为本，诗以声为用”的尚用思想

在《乐略》中，郑樵以礼、乐关系展开对音乐理论的论述。郑樵在

---

① 叶适撰：《水心文集·补遗》。
② 叶适撰：《习学记言序目》卷二十二。
③ 李焘：《续资治通鉴长编》卷二一九，熙宁四年(1071)正月壬辰。
④ 引文据上海古籍出版社1990年版《通志》。

《通志》卷四十九《乐略·乐府总序》中开篇就对礼、乐作了解释：

> 古之达礼三，一曰燕，二曰享，三曰祀，所谓吉、凶、军、宾、嘉，皆主此三者以成礼。古之达乐三，一曰风，二曰雅，三曰颂，所谓金、石、丝、竹、匏、土、革、木，皆主此三者以成乐。

古代通行的"礼"有三种，燕居之礼、宴享之礼、郊祀之礼，所谓的吉礼、凶礼、军礼、宾礼、嘉礼均是以这三种"礼"为基础的。古代通行的音乐也有三种，风、雅、颂，所谓的金、石、丝、竹、匏、土、革、木"八音"都是表现这三种音乐的乐器。郑樵首先对古代礼、乐的分类和归属作了解释，以此立论，进而引出下面的论述，提出了"乐以诗为本，诗以声为用"的命题。

> 礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举。自后夔以来，乐以诗为本，诗以声为用，八音六律，为之羽翼耳。仲尼编诗，为燕享祀之时用以歌，而非用以说义也。古之诗，今之辞曲也，若不能歌之，但能诵其文而说其义可乎？

礼与乐互相依赖以发挥作用，礼缺少乐就不能通行，乐没有礼也不能完备。自出现掌管音乐的夔以来，音乐以诗歌为根本，诗歌通过声律发挥作用，"八音"、"六律"等曲调都是表现音乐的手段。孔子编定《诗》，是为进行燕礼、享礼、祀礼时用来演唱的，而不是用来说明儒家教义的。古代的诗歌就是现在的曲辞，若不能用来演唱，只背诵其中的文辞来说明教义怎么可以呢？在此，郑樵强调了艺术之为艺术的前提——艺术的功用决定艺术的存在。这是从艺术功能论的角度来阐释艺术的本体论，以艺术的功能来定位"何为艺术"以及"艺术为何"。离开艺术的功能空谈"艺术是什么"，这种义理之说势必陷入理论的困境。这也是郑樵对南宋当时盛行理学思辨之风的批判，以艺术批评思想的反击来回应社会思潮的涌动。

所以，郑樵讽刺了自汉代以来空谈儒学义理的学术风气，认为是"腐儒之说"、"以义理相授，遂使声歌之音，湮没无闻"。郑樵重视艺术的自身要素，要求发挥艺术要素的功能，强调艺术的"自律性"，而非"他律"，如哲学义理思想对艺术自身艺术规律的破坏。因此，郑樵重"声"，即音乐的声调、曲律等，主要指乐府曲调，重艺术构成要素的独立存在的意义。在《乐府总序》中郑樵直呼："应知古诗之声为可贵也"，"诗在于声，不在于义"。提倡重视诗歌的音乐性（艺术性）而非诗歌的义理、教义等玄谈、思辨。因为"乐以诗为本，诗以声为用，八音六律，为之羽

翼耳”。只有通过声调、曲律，诗歌才能发挥作用，最终音乐也才能得以演唱、发挥作用。可见，艺术的功能是建立在艺术要素的基础之上的，没有艺术要素，艺术就无法发挥功能。正如上文中提到，艺术功能论是艺术存在的前提，是艺术要素存在的前提。由此，艺术的功能与艺术要素二者是互证的辩证关系，彼此为各自存在的前提。所以郑樵感慨自汉初以来乐府之乐不重视声调、乐律等艺术构成要素，仅偏重抽象的章句辞义说教的败举。

郑樵提倡声乐的重要性，从反面强调，如果“声乐无用”、“声失则义起”，声调与义理是密切关联的，声调是乐府之乐的根本，而不是义理，即“乐为声也，不为义也”。“有声斯有义，与其达义不达声，毋宁达声不达义。”他讽刺那些只识义理，不懂艺术形式的艺术创作为“画饼充饥”的“无用之言”。“若为乐工者，不识铿锵舞，但能言其义可乎？谭（谈）河安能止渴，画饼岂可充饥？无用之言，圣人不取。”郑樵此处所说的“义理”是借用宋代理学中的“义理”一词来指音乐艺术中歌词的深玄大义。因为当时音乐的歌词多数来自文人的诗文创作，其中大部分文人也同时是当时的理学家，如陆九渊、姜夔等都善于创作诗词。郑樵认为，艺术创作是具有鲜明的目的性的，艺术是为了实用，为了发挥功用而创作的，谈河不能止渴，画饼不能充饥。郑樵以“河水”与“饼”等日常事物来比喻艺术的功用性，说明艺术应能落实到现实的土壤和生活的功用中去，达到艺术形式与艺术功用的统一。

郑樵提倡要发挥艺术形式自身的“用”的属性，并不意味着随意发挥，而也要考虑到使用的场合，相应的场合要使用相应的艺术形式和艺术种类。《乐略·乐府总序》写道：

> 风者，乡人之用，雅者，朝廷之用，合而用之，是为风雅不分。然享大礼也，燕私礼也。享则上兼用下乐，燕则下得用上乐，是则风雅之音虽异，而享燕之用则通。

风（地方音乐）用于乡村演奏，雅（朝廷雅乐）多在朝廷使用，风、雅合为一起使用就是风雅不分。艺术功能具有限定性，艺术要在不同的场所中发挥作用，此谓艺术功用使用场合的“不同”。然而，“享”是大型的礼，“燕”是个人私礼。“享”礼属于上等礼节，但是兼用下等音乐（风）；“燕”礼属于下等私礼，但是兼用上等音乐（雅），所以风、雅的音乐虽然不同，但在享礼和燕礼中的应用却是相通的。艺术形式或者艺术风格虽然各不相同，但是在最终的艺术用途上都是相通的。如汉明帝定四品（种）乐：一为大予乐，在郊祀、祭祖、丧礼等场合使用；二为雅颂乐，在太子登基、宴享、娱乐等场合使用；三为黄门鼓吹乐，天子宴请群

臣的场合里使用；四为短箫饶歌乐，在军队中使用。这四种音乐虽然风格不同，用途不同，但是大体分属于雅乐和颂乐两种。古代，雅乐用于事人，颂乐用于事神。因此，其用途也就不外乎事人和事神这两种。

可见，最终郑樵仍坚持雅与俗两种艺术品第的不同，风（地方音乐）与雅（朝廷音乐）有很大区别，古代风、雅两种不同的音乐应在不同的场合使用。不同的礼节需要不同的音乐，不能不分场合、混合滥用，否则风雅不分，乱了礼节。同时，郑樵又讲风、雅两种音乐的相通之处：二者都用于燕礼和享礼，都是礼节的一部分，因而从用途上来说，二者最终相通、别无二致。这也是郑樵所讲的“会通”思想。郑樵的“会通”一词是广义的，是指自然界和社会万物皆为相通。雅乐和俗乐由于都用于礼节，因此最终相通。唐代王维曾讲艺术思想的“感而遂通”，是说艺术在表达情感上是相通的，此为感性层面上的相通；郑樵讲“享燕之用则通”是说无论雅乐与俗乐如何不同，其最终都为礼节服务，成为礼节的一部分，艺术在用于他物的目的上是相通的，此为理性层面上的相通，是在实学意义上的相通。

可以看出，对于“乐以诗为本，诗以声为用”的命题，郑樵在抓住了艺术功用的同时，实际上把艺术的形式美抛却了，同时也把艺术的意境扁平化了。艺术被平面化为生活中的某种工具，因此，艺术的功用论也同时意味着艺术的工具论。这是郑樵艺术批评思想中对艺术功能论的极端化，也是南宋“浙东学派”的事功思想对艺术批评理论的负面影响，在此，艺术沦为了日常生活的工具。无疑，这不仅是郑樵的偏执，更是南宋整个艺术批评思想的一大悲哀。

二、“制器尚象”的实物标准

郑樵尚用，重视艺术要素本身的“用”的属性，然而“用”的属性从哪里来？在《昆虫草木略》中，他论述道：

> 夫诗之本在声，而声之本在兴，鸟兽草木乃发兴之本。汉儒之言诗者，既不论声，又不知兴，故鸟兽草木之学废矣。若曰“关关雎鸠，在河之洲”，不识雎鸠，则安知河洲之趣与关关之声乎？（《通志》卷七十五《昆虫草木略·序》）

郑樵认为声调、曲律的根本在于感兴，感兴来自于自然界的鸟兽草木。艺术的构成要素的根本在于发挥艺术功用，而客观自然界的万事万物又是艺术功用发挥作用的根本。即客观自然是艺术功用、艺术要素存在的根本。没有客观自然，艺术要素就不会存在，同样艺术功能也没有发挥的必要。所以郑樵批评汉代的儒者既不重视声调、曲律等形

式要素，又不重视艺术的感兴、感发，因此他得出判断：注重实地考察的孔子时代的鸟兽草木之学已经作废了。郑樵推崇孔子从自然界的鸟兽草木的实践中去体会诗经兴、观、群、怨的社会功能，艺术功能只有在客观自然的实践中才能物尽其能、艺术才能尽其所用。郑樵把这种实践考察的方法作为艺术创作的必要条件，是艺术家创作前从自然界中"取象"的前提，由此又发展出其"制器尚象"的批评命题。

郑樵观察古代的祭器发现，祭器可以作观赏之用，也可以寄托义理，唯独不可以实用。从祭器的形制来看，内圆外方或者内方外圆都不适合饮食之用。若是从饮食用途来制作祭器，器物容量的多寡、材质的轻重等都不适合事奉神典。据此思考得知，古代的祭器不只是器具，而主要以"说义"为主，都是从自然界取象而赋予外在的艺术形制以寓意，以客观自然物象形成艺术作品中的形象，此即"制器尚象"的含义。

古代的礼器、祭器的形制一般都是取自外界的自然物象，如山、石、云、雷、草、木、虫、鱼等。"中国人的思想世界始终不曾与事实世界的具体形象相分离，思维中的运思推理、判断始终不会是一套纯粹而抽象的符号。"①郑樵所说的古代的祭器就是取自外界自然的物象，并赋予物象以义理、寓意。各种祭器如罍、尊、爵、彝等其形体或形制都是以自然界的客观物象作比拟而制作成的。所以其形制有的像雀、有的像凤、有的如虎、有的如牛，最大的形如大象。在祭器的制作中，都是以容器所盛物品的多少来定制的，祭器的外形也是以客观自然物象的形体大小来衡量的。也就是说，即使是讲究义理、寓意的祭器，其外形也是依据外界的实物标准来制作的。这种以实物为标准、进行实地考察的艺术创作方法是郑樵反对魏晋以来空谈义理的理学风气，追求实学之学的体现。在《图谱略》之《厚学》中，郑樵尖锐地批评魏晋以来的学术风气是"空谷讯声"、"非为实学"：

> 义理之学尚攻击，辞章之学务雕搜。耽义理者，则以辞章之士为不达渊源；……义理虽深，如空谷寻声，靡所底止。二者殊途而同归，是皆从事于语言之末，而非为实学也。所以学术不及三代，又不及汉者，抑有由也。

接着又批评宋代的理学之风，"学者皆操穷理尽兴之说，而以虚无为宗，至于实学，则置之而不问"。他亦提出："大抵儒生家多不识田野之物，农圃人又不识诗书之旨。二者无由参合，遂使鸟兽草木之学不传。"宋代义理之学的空谈之风使得世人忽视客观自然，尤其艺术家在

① 葛兆光：《中国思想史》第1卷，复旦大学出版社2005年版，第42页。

创作时忽视实践观察，艺术的意象都是空想、凭空捏造之物，毫无客观根据。艺术创作前应该实地考察，正如北宋郭熙所说的“身即山川而取之”，正如清代郑板桥所说的创作前的“眼中之竹”。郑樵把这种依据实物标准进行艺术创作的方法概括为“核实之法”。《通志》中，郑樵言：“善为学者，如持军治狱，若无部伍之法，何以得书之纪？若无核实之法，何以得书之情?”认为，读书治学不能只从书本上求义理，而要依据事实，核实之后才通晓知识，并提出可以以“图谱学”的方法来追求，就实物画图，以辅助艺术家在积累原始素材时的记忆，同时作为艺术创作时的实物参考，否则“以图谱之学不传，则实学尽化为虚文矣”。

总之，郑樵从艺术的自律出发来表达其实学艺术批评论中的尚用思想，并把这种尚用思想贯彻到艺术创作的方法中，形成了以客观实物标准来定型、观察的方法论，并在其中探索出“核实之法”、“图谱学”等关于艺术创作的实地考察方法。在宋代发达的科技面前，以及注重事功思想面前，中国古代艺术批评艺术创作的方法论在此走向了科学，这与西方艺术重视客体自然、注重摹仿的客体性有相同之处。尤其是郑樵的“图谱学”，以绘制地图、描绘地理状况来客观呈现自然物象的艺术取材方式与西方艺术重写生、客观呈现自然界的方式最为相同。因此，“制器尚象”的命题实际上是关于艺术创作方法论的命题。“象”既是客观自然之物象，又是艺术作品中的已经创作完成的艺术形象。尽管在此，郑樵更多的把“制器尚象”的命题指向工艺美术，但它代表了中国古代实用艺术的创作方法。与他的“乐以诗为本，诗以声为用”的尚用思想忽视艺术的形式美不同，郑樵“制器尚象”的命题却强调了客体物象和艺术意象的重要性，强调艺术作品中栩栩如生的艺术意象、形象，正是客观自然中自然物象的生动反映。由此，郑樵艺术批评思想中以两个互补的命题，解释了艺术功用与艺术形象二者对立、统一的关系。

第三节　陈槱论艺术材质与艺术价值

自东汉蔡伦发明纸张以来，随着北宋印刷术的发达，南宋对艺术材料的选择，如纸品、墨砚、笔等的选择颇为重视。加之南宋理学对“理”的崇尚，把这种形而上的“规矩”视为万物存在的先验规律（“天理”），形成了艺术批评中重“物理”、物性的观点。

郑樵的“制器尚象”强调艺术创作时的“取象”要符合自然界的物性，以自然物理的客观物性来酝酿、构思。南宋董逌（生卒年不详）也强调艺术取材时要依据客体对象的自然属性来创作，客体对象的物态是艺术取材的首要要求，取之“物态”，才可在艺术创作中要得其“物理”，

尚理求真。在《广川画跋》中，董逌论画水时讲："要知画水者当观其源，次观其澜，又其次则观其流也。"强调要依据水的物性、属性来画出水的自然性状，"此真天下之水也"。郭熙在《林泉高致》中讲"身即山川而取之"，也是强调客体对象的自然物性、真态对艺术创作的重要性，这是艺术创作前期准备阶段必须要考虑的因素。

艺术创作的前期阶段除了要依据事物的独特物性选好客体对象之外，在即将投入艺术创作前也要选择好适当的艺术材质、工具材料来表现的相应的艺术对象。艺术材料在艺术创作中起着重要作用，它甚至决定着艺术的风格，乃至艺术价值的高低。南宋陈槱（生卒不详）著《负暄野录》两卷专论书法之特性，上卷论石刻、碑文五则，下卷涉及篆法总论、近世书体总论以及艺术材料的选择等方面。其中艺术材料的选择是该书的精辟之处，包括墨砚论、笔论、纸品论三个方面。

《论笔墨砚》篇云：

> 砚贵细而润，然细则多不发墨。惟细而微有错锷，方其受墨时，所谓如热熨斗上揭蜡，不闻其声而密相粘滞者，斯为上矣。墨贵黑光，笔贵易熟而耐久，然二者每交相为病。惟墨能用胶得宜，笔能择毫不苟，斯可兼尽其善。又砚忌枯燥，则易吸水；墨忌濡湿，则易昏滞；笔忌干搽，则毫随胶折。

此处，陈槱论述了笔、墨、砚的物理属性，以及如何选择好的笔墨砚来进行艺术创作。砚台要选择质地细腻、盈润的材质、肌理，这样的砚台才能不蒸发墨汁。选墨要看其光泽，选毛笔要看其毫毛的柔韧、轻熟。砚台不能太干枯，否则容易吸水；墨不能太湿润，否则易昏滞，毛笔不能太干，否则易折断。进而又讲到了"爱砚之法"、"藏笔"之法等，都是从笔、墨、砚的物理属性上来谈如何在艺术创作中把艺术材料的物性和艺术性结合起来，即陈槱所说的"斯可兼尽其善"。此谓艺术材料的本体价值。

正因艺术材料有其自身的物性，如光泽、肌理、硬度、透明度等特征，所以艺术材料在某种程度上也会影响艺术的风格，甚至决定艺术价值的高低。陈槱批评了那种认为好书法不挑剔笔墨的观点，视其为"俗论"。他以褚遂良与虞世南论书艺高低的对话来立论。褚遂良曾问虞世南，自己的书法与欧阳询相比谁的书艺高，虞世南答曰：欧阳询因为不挑剔纸笔，所以能使心志自如，褚遂良达不到这种境界。唐代的书法名家裴行俭也说，褚遂良只有选择了好纸好墨才可书写，而裴行俭和虞世南就不挑剔笔墨，一蹴而就。陈槱引用"工欲善其事，必先利其器"的论点说明选择艺术材料对艺术效果的重要性，批评时下对选择墨质的

错误观点。在此，陈槱涉及了艺术材料的精神价值。艺术材料的物性本身并没有精神性可言，但是若用在艺术创作中，艺术材料的物性便灌注了艺术家的主体精神和生命情调，由此艺术材料因承载了主体精神而具有了艺术美感和灵动的生命力，也因此呈现出不同的艺术风格和不同的艺术价值。

同时，艺术材料因其不同的物性，因而具有不同的用途，此谓艺术材料的实用价值。艺术材料的不同决定了使用场合、途径的不同，甚至是决定了身份的尊卑，如“澄心堂纸”就是一种高贵身份的象征。蒋玄怡论述中国古代绘画的艺术材料时说道：“绢之粗细，系因作家风格而异……然与等级及作家身份的关系，亦殊重要。”他认为，“汉以后织物与纸并用，织物为贵族所用，纸价廉为普遍民众所用”①。在此，艺术材料不仅强调了实用价值，更是社会等级秩序的暗喻。不同的艺术材料寓意了不同的社会身份和地位，从而代表了一个社会不同的等级关系。艺术材料的自然属性的不同，用途的不同最终决定了艺术价值的不同。“澄心堂纸”质光洁细腻，这是艺术材料的美感价值；其受到帝王宠爱，成为皇宫专用纸张，这是艺术材料的社会价值；因帝王专用从而价格昂贵无比，这又是艺术材料的商业价值。因而，不同物理属性的艺术材料决定了它的不同用途，艺术材料的不同用途又决定了艺术作品价值的多维性、丰富性。

同时，应该看到的，艺术材料的物性不是固定不变的，在不同的时代、不同的历史进程中，艺术材料会随着科技的发展和人类文明的进化呈现出不同的特征。人类文明史上的石器时代、青铜时代、铁器时代，都是艺术材料在承载着人类整个文明的衍化。从这个层面上来说，艺术材料的发展史就是人类文明的进化史，艺术材料的物性与人类文明的精神性有着不可分割的逻辑关联。古代哲学世界中的金、木、水、火、土构成宇宙的本体元素，艺术材料在“天人合一”的理念下成为沟通天、地、人三者的媒介，因而艺术材料的物性影响着艺术作品的风格、现实生活的日常实用、社会等级的身份尊卑。当今的波普艺术正以各种艺术材料如玻璃、麻袋、报纸等拼贴、堆积着个体的梦幻，在如此慌乱的当今心态下，希冀以艺术材料的物性还原潜藏于个体内心深处的本我。因而，艺术材料又是沟通人的内心世界，体现艺术家个体情绪，同时又是倾诉、发泄个体情绪、消解内心欲望的一种物性载体。艺术材料是后现代艺术的新宠，可见，艺术材料不仅印证着人类的文化时代（石器时代、青铜时代、铁器时代），同时又塑造着一个艺术发展的时期阶段，形成了后现代艺术。艺术材料是艺术发展史的标志和特定说明，可以说，

① 蒋玄怡：《中国绘画材料史》，上海书画出版社1986年版，第102页。

一个时代的艺术材料进化史，就是一个时代和民族的艺术发展史。这才是艺术材料最大艺术价值——艺术的历史和时代价值。

第四节 论艺术的功用

每个朝代的艺术批评思想总是受当时哲学思想的影响，可以说，当时的哲学思想是艺术批评思想的理论来源，或者艺术批评思想就是直接从当时的哲学思想中分化出来的。南宋后期，新儒学分化为三个流派——理学、心学、浙东学派，并且呈现三足鼎立之势。其中主要以理学和浙东学派对艺术批评的影响较为明显，形成了体现形而上之“理”和发挥形而下之社会功用的两种并列的艺术功用论。

一、体现万物之“理”

理学经北宋的周敦颐、邵雍及张载的开掘，继后程颢、程颐二人的继续发展，最终由南宋朱熹集大成，提出了“存天理、灭人欲”的口号。理学的核心范畴是“理”，即宇宙万物的起源，是世界的本原，也是社会生活的最高准则。“理”有不同的名称，如“天”、“道”等，“理”是善的，它将善赋予人便成为“本性”，将善赋予社会即成为“礼”。人若无法收敛私欲的扩张，便会迷失理赋予的本性，社会也会失去“礼”。所以，人要修养、归返并伸展理赋予的本性，以达到“仁”的最高境界，此谓“存天理”。人的修养规返本性，是人欲进入天理，并与理合一的过程，去欲不是灭欲，而是把欲望融入理，达到无意、无必、无固、无我的境界。朱熹又提出“理一分殊”的命题，即“天理”是天地万物的本体、本原，此谓“理一”，强调万物的统一性；“天理”在万千事物中的又有各种各样的表现形态，这些特殊的表现形态即“分殊”，强调事物的差异性。理的形态在艺术中体现为如“妙理”、“常理”、“情理”等，艺术的形式构成或者艺术形象都要符合诸种形态“分殊”的理，并最终体现最高本体的万物之“理”。

“妙理”意为“精妙之理”，是艺术批评的标准之一。出自三国魏曹植的《汉二祖优劣论》：“通黄中之妙理，韬亚圣之懿才。”其后多见于诗文品评中，唐代张彦远和北宋苏轼将其用于艺术批评中，指艺术形象达到出神入化的境地。张彦远评顾恺之的画“贤得其妙理”、“臻于妙理”，[1]苏轼评吴道子的人物画：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风。”[2]都是以“妙理”形容艺术形象惟妙惟

① 张彦远：《历代名画记·论画体工用搨写》。
② 《苏东坡集》前集卷二十三《书吴道子画后》。

肖、生动传神的境界。

至南宋,艺术之“理”的论述更为多见。姜夔(1155—1221)论述书法的结构、体势时说提出“情理”一词:

> 向背者,如人之顾盼指画,相揖相背。发于左者应于右,起于上者伏于下。大要点画之间,施设各有情理。求之古人,右军盖为独步。(《佩文斋书画谱》卷七《续书谱·向背》)

“情理”意为人情之理。姜夔把书法字体的结构比喻为“人之顾盼指画,相揖相背”。因而字体的字画之间,也要符合人的情况、道理。这是把艺术之理融入人的“本性”之理,以期达到如王羲之书法那样的艺术境界。在书论中,姜夔极为推崇孙过庭,因而继孙过庭《书谱》之后作有《续书谱》,专门论述真书、行书、草书的艺术形式的构成。除了在《续书谱·向背》篇中提到艺术形式的“情理”之外,在《续书谱·用墨》篇中姜夔还提到了“用不同而理相似”的命题:

> 予尝评世有三物,用不同而理相似:良弓引之则缓来,舍之则急往,世俗谓之揭箭;好刀按之则曲,舍之则劲直如初,世俗谓之回性;笔锋亦欲如此,若一引之后,已曲不复挺,又安能如人意邪?故长而不劲,不如弗长;劲而不圆,不如弗劲。纸笔墨,皆书法之助也。

姜夔以良弓、好刀比喻书法之用笔,说三者“用不同而理相似”,尽管用途不同,但在评价原则、评判规律上是相似的,即有张有弛谓之道。此处的“理”是指评价、鉴识物品褒贬、优劣的总体原则、规律。书法的用笔也像鉴别良弓、宝刀一样,有张有弛、有劲有圆方为良品的标准。

如姜夔的“情理”说涉及艺术形式与“理”一样,董逌《广川画跋》中也论及艺术的形与理的关系,提出“常理”一词:

> 狗马信易察,鬼魅信难知,世有论理者,当知鬼神不异于人,而犬马之状,虽得形似而不尽其理者,亦未可谓工也。(《广川画跋》卷二《书犬戏图》)

当论及犬马之画与鬼魅之画,二者谁易画时,董逌说,鬼魅最易,犬马之画最难。因为鬼魅无形,而犬马有形。犬马之画容易得形似但是不易达其理,所以,画犬马要先求形似,再求于理,才可达到“常理”,即自然客观物象的常态、基本属性。“常理”是客体物象内在的根本属性,“形

似”描绘的是客观物象的外形。艺术形象得“常理”就等于捕捉到了表现对象的“神”，因而苏轼说：

> 余尝论画，以为人禽、宫室、器用皆有常形，至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而盗名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。（《苏东坡全集·净因院画记》）

“常理”是艺术作品的灵魂，“常形”仅指艺术作品的形式，仅有“常形”而无“常理”便是“欺世而盗名”的艺术。艺术作品缺少“常形”只能说有缺点，但不能全部否定，但是若缺少“常理”，艺术作品就完全丧失了其存在的必要了。这与董逌所说的“常理”与“形似”的关系意思是相同的。唐、北宋时主要以顾恺之的“形神论”为艺术评价的标准，强调艺术作品要素的传神，重主体的精神观照，而南宋艺术批评把“形神论”演化成了“形理论”，认为体现客观事物的“理”是决定艺术成就高低的重要标准。这体现出艺术批评标准从主体到客体的变化。

艺术的形式是“常理”在艺术作品中的体现，“常理”即客观事物的物性，是艺术创作时从自然界万物“取象”的根本依据，抓住了“常理”就把握住了客观事物的“象”。朱熹在《晦庵先生朱文公文集》中谈“理”与“象”的关系，艺术作品的“形”即朱熹所说的“象”，“常理”即朱熹所说的“理”（天理）在自然界分有、体现的万物的各种特殊形态，即“理一分殊”。艺术之“形”体现客观物象之“理”，最终二者又都是最高的宇宙本体之“天理”的体现。即艺术作品成就的高低不是取决于艺术形式，也不取决于是否生动攫取了客观事物的根本属性，而为是否体现了万物之“天理”。南宋艺术批评中所说的艺术之“形”即是对万物“常理”的体现，而万物之“常理”又是最高宇宙本体的“天理”的呈现，这与柏拉图关于艺术摹仿实物、实物又摹仿理式的说法可谓异曲同工，是中国艺术理论视域中的艺术摹仿论。

二、发挥社会功用

如果说体现万物之“理”是艺术形而上的功能，那么发挥社会功用则为形而下层面的艺术功用论。理学与浙东学派同为新儒学的支流，二者在根本宗旨上都是以传统儒家的仁义道德为核心，只是诉诸的手段和方式不同而已。理学以理论修持的方式，要求人们以“天理”为最高体认，以“去欲”的方式融于“天理”进而达到“仁”的最高境界。浙东

学派是以实践的态度和途径，通过切实的"利"的手段达到"义"(仁义)的境界。浙东学派坚守儒家仁义、忠孝的道德规范，把忠孝、节义视为修身、成人的原则，把仁义礼乐视为治国、平天下的关键。怎样实现这种仁义礼乐的道德理想呢？浙东学派批评理学的空谈和虚妄的说教，认为只有结合当时社会的实际情况，把理论落实到谋求国家统一、救助民族危难的现实中，才可达到真正的仁义之境，否则一切都是虚妄。

浙东学派的这种现实主义学风影响了一部分南宋艺术批评家，他们力主改革旧的艺术形式或者推广新的适应时代要求的艺术种类达到补于世事、安邦济民的目的。王灼、姜夔的音乐批评思想以及邓椿(生卒年不详)的《画继》都提倡以艺术的力量发挥安于礼乐、淳化风俗的社会功用。

王灼(1131—1162)在《碧鸡漫志》中写道：

> 或问歌曲所起。曰：天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。……故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。

王灼认为艺术起源于人之心感于万物，进而产生诗歌、声律和乐歌。他批评当时的士大夫"先定音节，乃制词从之"的创作方法，认为这是颠倒了艺术体裁产生的次序，应该先制作诗歌之词，后定音节。王灼认为艺术的创作应该符合艺术发生的规律，尤其是先后次序的历史规律。他批评了士大夫的这种错误的创作观后指出，当今的乐府之乐是以宋词填音的，而不是唐代以诗填音，所以音乐形式已不同于以前。

> 今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。后世风俗益不及古，故相悬耳。而世之士大夫亦多不知歌词之变。

古代和当今的风俗已悬殊很大，但是在世的士大夫却"不知歌词之变"，仍演奏古代的乐府音乐并希望发挥美教化、厚人伦的社会功用，这是不可能的。因此，要以变革艺术创作的方法，形成新的音乐形式(新乐府)来发挥艺术的社会功用。

此外，姜夔(1155—1221)在《大乐议》中论及当时的乐器、乐曲、歌诗之失时，提出要以俗乐来合乎雅乐，从而修正风俗。《大乐议》开篇即点出改造古代礼乐之制的目的，姜夔建议改造雅乐与俗乐的权衡和尺度，在不同的音乐种类中采取不同的声律、曲调的形式。乐器的形制也

要有不同的标准，太常宫殿使用和私家之用都要有不同的标准，从而整顿艺术的形式、乐器形制，顺应市民和皇帝的不同规则，达到修正风俗的目的。

如果说王灼、姜夔侧重发挥艺术美教化、移风易俗的治国、平天下的社会功能，那么邓椿则是从修身、厚人伦的成仁的角度来谈论艺术的功能的。邓椿推崇张彦远的《历代名画记》和郭若虚的《图画见闻志》为历代关于艺术鉴赏、艺术批评的宏著，叙述其所作的《画继》是继以上两部著作的心得而作。序言中尤其推崇郭若虚，"人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至"。艺术家的人品是与作品艺术境界的高低相连的：人品决定气韵，气韵决定艺术形式的生动与否。在此，邓椿所论的人品与艺品的关系限于文人逸士之画，即"非师可传"、"岩穴上士"等非院体派的作品。相反，与文人画相对的院体画因为拘于宫廷之法则，因而缺乏气韵，若以先代艺术史著作的鉴赏标准来说，院体画就拘泥于绳墨之矩，艺术地位比较低卑平凡。

邓椿批评南宋的院体画墨守成规，缺乏气韵生动，人品与艺品不统一，这是违反先代圣王教育之宗旨的。人品与艺品是互为内里、辩证统一的。此外，艺术作品除了体现艺术家的人品之外，还反映世间万物的神情百态，此为艺术的"大用"。《画继》卷九云：

> 画之为用大矣。盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰："传神而已矣！"世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓："虽曰画而非画者，盖止能传其形，不能传其神也。"

艺术作品可以描绘天地自然间的万事万物，穷尽其百态。之所以能够这样，乃是艺术作品以"一"尽得其神。顾恺之言人物之传神，却不知世间万物也有"神"。郭若虚强调万事万物须以生动传神为首要，而不能只描绘事物的形状，这才是艺术作品最大的功用。由此，艺术作品由美教化、厚人伦的伦理功能扩大到宇宙自然与人伦统一的"天人合一"的大境界。这才是艺术作品最大的社会功用。

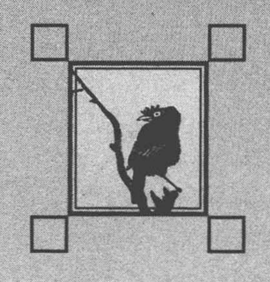
总之，南宋艺术批评艺术的功用把传统儒学的伦理功能和当时浙东学派强调的经世致用思想融合在一起，把民间的移风易俗合于上层之"礼"的成教化、厚人伦，并将其适用于治国、平天下的社会己任中，达到安邦济民的现实理想。南宋讲艺术的功能更注重艺术的实际功用。北宋以来通俗艺术的兴起，在艺术功能上也对唐之前以高雅艺术为主流的经典艺术史以很大的冲击。

自唐后期开始的"唐宋变革"以来，艺术批评在南宋完成了彻底的

转型，其后的艺术批评思想中尽管仍有传统文化重意境的形迹，但是其中已贯穿着以实用思想为主的理性意识。李泽厚把这种重视实用的理性意识称为"实用理性"，这种理性重日常、伦理，"重要的是在现实生活中如何妥善地处理它"①，它已经"构成儒学甚至中国整个文化心理的一个重要的民族特征"②，这种实用理性有着"对待人生、生活的积极进取精神、服从理性的清醒态度，重实用轻思辨，重人事轻鬼神，善于协调群体，在人事日用中保持情欲的满足与平衡，避开反理性的炽热迷狂和愚盲服从……它已经成为汉民族的一种无意识的集体原型现象，构成了一种民族性的文化—心理结构"③。

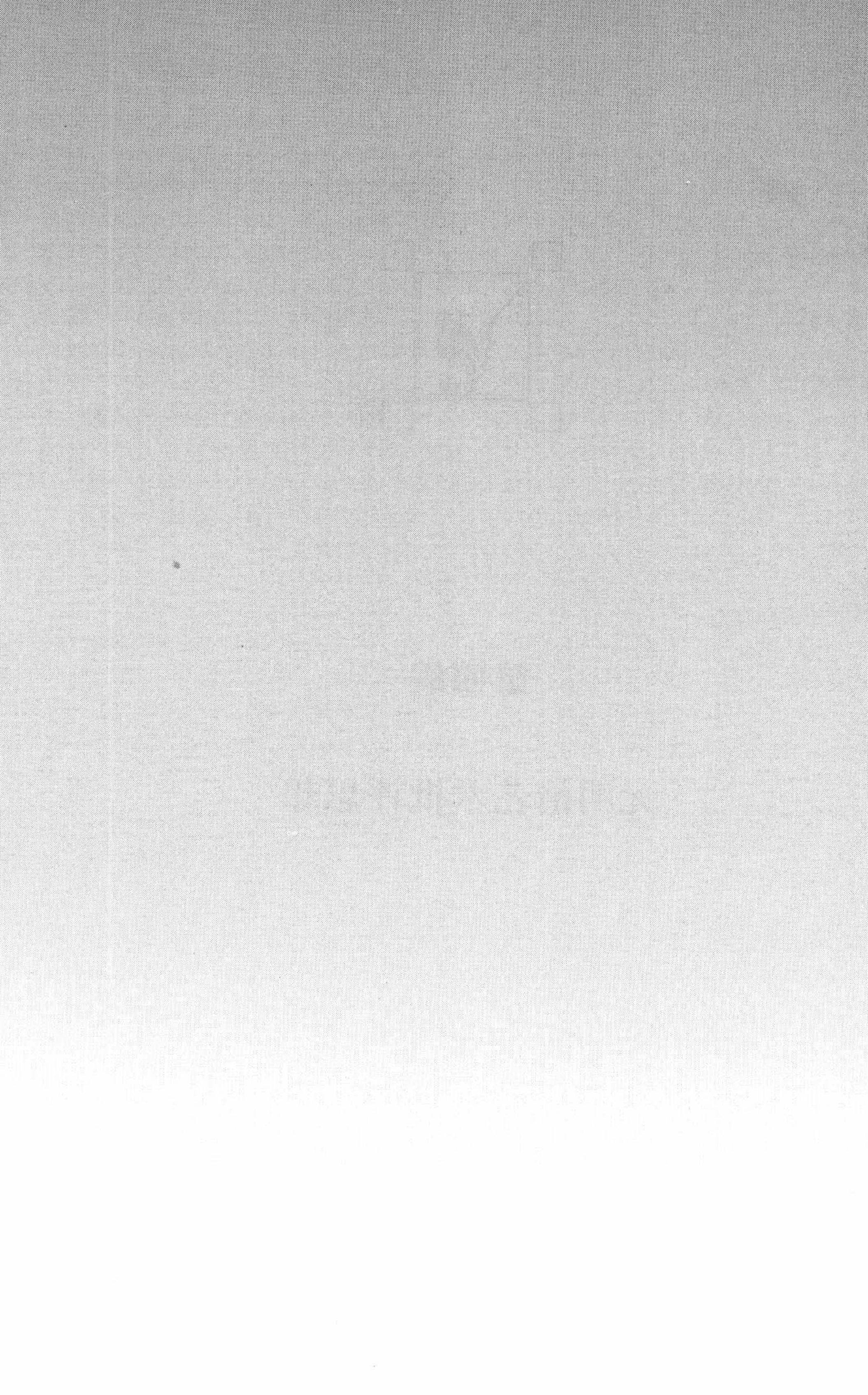
---

① 李泽厚:《中国古代思想史论》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 35 页。
② 同上书，第 34 页。
③ 同上书，第 37 页。



第四编

元明清艺术批评思想



第十八章 元代的艺术批评思想

元代(1279—1368)处在我国历史的重要转折时期,夹在两个汉民族政权(宋、明)之间,传统思想史和文化史上对元代文化艺术的独立意义似乎未能给予足够重视,往往将其附着在宋之后或明之前,联称为宋元或元明,无形中忽视了元代文化艺术本身的独立性、完整性及其在中国文化艺术史上的转折与创新意义。而作为对当时艺术实践理论总结的元代艺术批评思想其实同样也具有独立价值。

第一节 元代社会文化背景及对艺术批评的影响

一个朝代的艺术批评思想绝不是凭空产生的,而是在特定的社会文化土壤中孕育、生发出来的。元代艺术批评思想作为有元一代思想文化的重要组成部分,跟元代社会文化思潮的整体性演变密切相关。元代社会政治文化结构的突变、文人心态在时代巨变中的向内心和民间的双向回归,以及多元文化交融中的新鲜刺激,皆对元代艺术批评思想产生了深远影响,奠定了其时代基色。

一、文化精英边缘化和艺术批评观念的自律与创新

元政权的建立,标志着我国历史上第一次由少数民族掌握了全国政权,由此也彻底颠覆了此前汉族政权一直延续的社会政治文化结构。其一是推行四等级制度,将人分为蒙古、色目(西北各族、西域以及欧洲来华各族人的概称)、汉人(指居住在淮河以北原金朝境内的汉人、契丹人、女真人和渤海人)、南人(原南宋境内的汉族人以及居住在南方的其他少数各族)四等。蒙古人和色目人组成的两级特权阶层垄断了通过社会地位与权力而获得的利益,而汉人和南人则处于受歧视、受压制的地位。其二是科举停开近八十年之久,而"贡举法废,士无入仕之阶,或习刀笔以为吏胥,或执仆役以事官僚,或作技巧贩鬻以为工匠商贾。"(《元史·选举志一》)更有甚者,一些汉族儒士被掳为"驱口",亦即沦为奴隶。元代的政治文化政策所造成的客观后果是:民族歧视加绝于仕

进严重威胁了汉人儒士的社会地位，瓦解了汉人社会统治层与文化精英层二位一体的稳固结构①，士人沦落到社会的最底层。元代谢枋得曾发出慨叹："嗟乎悲哉，介乎娼之下，丐之上者，今之儒也！""以儒为驱，古无有也。"（《谢叠山集》卷二《送方伯载归三山序》）

这在事实上造成了元代社会政治精英与文化精英两大集团的分野：一是居于统治地位的政治法律精英（由蒙古人、色目人构成）；一是以汉人儒士集团为代表的文化精英。虽然元代统治者吸收了少部分汉人精英进入统治阶层，两者之间也存在局部的、小范围的妥协和合作关系，但总体看这种关系是紧张的、难以调和的。由于居于统治地位的政治精英层缺乏对文化领域的有效掌控力，导致在文化艺术领域拥有绝对话语权的则是在政治权力上已经边缘化的儒士阶层，诚如美国著名汉学家、普林斯顿大学名誉教授牟复礼所言："蒙古人有关民族歧视的规定的一个主要后果（虽然不是有意的），是造成了汉人精英的赋闲或无所事事这样一种大环境，但却没有破坏这个集团的群体意识和内聚力。"②究其原因，大概跟元朝统治者文化积淀较弱，且崇尚武力，对儒士们的文化活动充满藐视有关。

对于汉人儒士而言，在失去进身仕途的希望后，文化艺术成为展现其群体意识和内聚力的最佳方式。处在底层的文人士大夫加入诗社、书会等文艺组织，积极投身文艺创作，"由蒙古统治造成的在某些文化发展领域中的特殊状况产生出了一种建设性的力量"③。其在客观上促成了元代文人画和戏曲等艺术创作的大发展、大繁荣。文人士大夫的天赋才情在艺术领域得到前所未有的释放。"民族仇恨和回天乏力的无奈情绪，纠缠交织，十分强烈，民族情绪成为艺术创作的动力和主题，成为艺术的一种品格。"④一方面，文人士大夫可以在儒释道等精神信仰领域自由出入和选择，寻找自己的精神安顿之所；另一方面，当他们以独立之人格潜心于艺术文化领域，与艺术本体相往还时，为儒家传统诗教所遮蔽的艺术最本真的力量就会显现出来，尤其是文人士大夫弃雅就俗，醉心于俗文化代表的杂剧之后，一个为正统观念所不屑的广阔艺术天地就此拉开了序幕。

更为重要的是，他们融艺术家和批评家于一身的专业化身份，使其

---

① 这主要得益于唐宋以来科举取士制度的实行，社会文化精英能够通过选拔进入统治阶层，从而铸就了中古时期中国社会统治层与文化精英层二位一体的稳固结构。其不但对中央集权有稳固作用，也提供了士人进阶报效国家的具体途径，有力地提升了士人的社会地位。

② [德]傅海波、[英]崔瑞德编：《剑桥中国辽西夏金元史 907—1368 年》，史卫民等译，中国社会科学出版社 1998 年版，第 637 页。

③ 同上书，第 645 页。

④ 刘道广：《中国艺术思想史纲》，江苏美术出版社 2009 年版，第 219 页。

不仅通过艺术创作来表达自己的人生志向和追求，也通过理论话语的方式总结、沉淀，或阐释主张，或为自己的创作辩护，表现出元代艺术批评话语清新自然的时代特色。元代艺术批评话语主要呈现为画卷题字、个人语录、目录体和序文体等文体形式，往往寥寥数语，绝少鸿篇巨制，但皆自出机杼，率心而发，能一语中的，切中要害，令人耳目一新。并且，元代艺术批评内容主要针对艺术作品本身、艺术创作和欣赏中的特征和规律，具有从实践中生发的特点，而少了陈腐的说教味。这些艺术批评观念虽然折射出特定的时代语境和个体的人生遭际，但皆出自独立纯粹的艺术批评主体。究其原因，正是元代文化艺术实践的“去政治化”倾向（此处主要指元代政治力量不像汉族政权那般直接干涉文化艺术活动，元代文化艺术实践在某种程度上脱离了政治意图的直接控制，而非指文艺不反映社会政治关系和政治理想），导致政治话语与艺术话语的疏离，使得元代的艺术批评话语能从儒家传统艺术观的种种清规戒律中撇开身来，获得相对自律的发展，从而凸显艺术自身的价值，表现出一定的自律性和创新性。

二、士人心态双向回归的转折意义

当元代士人群体从庙堂真正回归到山野和民间时，因各人精神旨趣不同在雅文化与俗文化之间作出了不同选择，呈现出两种典型心态。

一是回归内心的洁身自好型，以“元四家”（黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇）等文人画家为代表。儒家士人向来追求“达则兼济天下，穷则独善其身”，当其无法实现齐家治国的理想抱负时，“独善其身”，归隐山林，坚守自己的精神家园，“藉山水而泄其幽忧之愤”（廖燕：《刘五原诗集序》）就成为士人们的普遍选择，这也正是导致文人画在元代兴盛的文化心理原因。恰如有的研究者所指出：“元代是中国文人画发展的高峰期，元代绘画的创作主体——文人士大夫普遍存在的隐逸倾向，是导致文人画风劲吹的主要根源。这个主要由文人士大夫构成的画家集团，绝大多数属于隐士阶层，他们不能在现实中自由地生存，于是遁迹到艺术之中，借艺术来寻求心灵平衡，在残酷的现实中发展出艺术化的人生态度。”①

如果说宋代郭熙所说的“林泉之心”是官僚知识分子身居庙堂之上、觥筹交错中对“渔樵耕读”生活方式投去的深情一瞥，那么元代的文人士大夫则真正地回归山野，沉溺于没有喧嚣奔竞和凡尘污染的林泉幽境。王蒙在《溪山高隐图》的题诗中写道：“我于白云中，未尝忘青山。城府吾奇观，知往不知返。往者不可劝，来者又何关？卧至飞鸟还，山

① 朱良志：《扁舟一叶：理学与中国画学研究》，安徽教育出版社2006年版，第135页。

青云自闲。”倪云林泛舟于五湖三泖之间，“日与渔樵为伴，萧然自适余生”(倪云林《山渔翠图》)。他们在对自然山水的艺术表现中既充满幽雅高旷、古朴空灵、峥嵘绚丽的自然美，也蕴含着闲适淡泊、自在逍遥、守节抗俗的人格追求。这也深刻影响到元人对艺术题材的选择(如梅兰竹菊题材受到特别偏爱)和艺术语言的运用，往往广泛采用隐喻和象征的艺术语言来表达绘者的人生理想和志向。《图绘宝鉴》记录元代画家一百七十八人，专长画梅兰竹菊“四君子”题材的画家，几乎占了总人数的三分之二。主要原因在于这些自然物的自然属性足以诱发文人相关的联想，借笔墨以抒情，无所顾忌。赵子昂、“元四家”的山水画中更是寄托了元代士大夫典型的情感方式和理想形态。

二是回归民间的“以文玩世”型，以“疏狂放浪无拘禁”的元杂剧作家群体为代表。这一类士人在被抛离了原来的生活轨道，沉沦于社会底层之后，迫于生计的压力，移兴趣于俳优，偶倡优而不耻，以满腔的热情介入到杂剧创作中。他们的身份也由传统的儒士变成了瓦肆勾栏间的“才人”，例如关汉卿、白朴、钟嗣成、夏庭芝等。由于他们置身于社会的最底层，目睹社会的野蛮、污浊、黑白不分，均不约而同地选择了倔强、孤傲、玩世不恭的态度，全然不顾他人的讥讪，不但对自己纸醉金迷的风流放荡生活津津乐道，甚至这种“玩世”发展到了一定程度还出现了一种“自我亵渎”的发泄式的自我评价，赤裸裸地展现其对传统的强烈反击心理和因压抑而变形的人格。关汉卿在《南吕・一枝花・不伏老》中的表白最具代表性：“我是个普天下郎君领袖、盖世界浪子班头!”“我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州!”“我是个经笼罩受索网苍翎毛老野鸡喳踏的阵马儿熟，经了些窝弓冷箭蜡枪头，不曾落人后。”

更为重要的是，这些旷世奇才，恃才傲物，他们回归民间，被迫与普通人民的生活有更广泛的接触，与社会的联系更为紧密之后，能够对大众疾苦感同身受，深受下层人民思想感情、情趣爱好、价值观念的濡染影响，并在艺术创作中传达出来，在一个有助于革新的时代里，在大众文化中起着创造性作用。明初戏曲家朱权的《太和正音谱》载录元代杂剧五百六十六种，在有元一代不到百年时间里能有这样多的剧目留存，元杂剧之兴盛可见一斑，亦可见士人介入戏曲创作之功。

士人文化圈本来是单一的雅文化圈，与民间俗文化圈很少有交集，即使发生碰撞，结果往往也是士大夫对俗文化进行改造，将其提升为雅文化。元代则不然，士人阶层明显分化成了以书画家和剧作家为代表的两大群体，其奉行的价值观念、行为方式乃至处事原则迥然有别，又并行不悖。甚至以剧作家为代表的士人群体主动融入到民间俗文化的洪流中，推波助澜，领时代之风骚，推动元曲成为元代文化的一面代表性旗帜。士人文化圈的分化固然表征着元代社会主流趣味的变化，另

一方面仍隐含着共同的价值指向：皆为对现实社会的批评和否定的表现方式之一。只不过剧作家群体采用了激烈的对立抗争的形式，书画家群体则采用高蹈超迈的形式。前者俗而后者雅，前者狂而后者狷，但殊途而同归。

应该说，士人心态的双向回归构成了元代士人进行艺术批评的潜在心理特征，从主体准备上推动了元代艺术批评标准从重真到尚意，由崇雅到趋俗的双重转折。

首先，在艺术批评的时间维度上，元人凸显出对汉文化传统的追怀与思慕，发展出推崇"古意"的论说，从赵孟頫到汤垕，莫不如此。"古意"殆成元代士人对艺术价值评判的集体无意识。"古意"既包含时间的定义（远追唐代和北宋画风），又包含元人崇尚简率的美学标准，更隐含着一种精神境界的追求，是文人面对浑浊的现实无力改变而返归传统、高蹈的需要。这也直接开启了明清艺术批评中的复古主义倾向。

其次，在艺术批评的理论向度上，元人强调对内在意绪的深度掘进和传达，更加注重内心的感受和个体的经验，表现出向个性的、心理的层次不断跃升的倾向，从而与宋代理学兴盛、格物致知背景下拘于形似与格法的重真倾向拉开距离，同时也与儒家主流艺术观重教化人伦等社会价值的取向迥然不同。元人由此直接将艺术功用从高高在上的圣坛拉向满足个体遣兴自娱的现实需求，为晚明浪漫主义艺术思潮作了理论上的铺垫。

元代艺术批评转折的第三个方面，"元杂剧的崛起和元曲四大家的出现显示了市俗戏剧综合性艺术已由此前受鄙视被贬斥而上升为社会文化的主流，歌舞音乐让位于戏曲音乐"，它实际上代表了艺术批评思想发展的新趋势，"如果说上古艺术更多的是从艺术品角度发现美，中古艺术增加了重个人原创的艺术家的因素，近古艺术则在艺术品、艺术家之外看到了艺术的接受主体——市俗大众。"①在对世俗大众审美趣味新发现的过程中，元代艺术批评发展出以俗为美的新取向，亦即明人何良俊所谓的"蒜酪"之味。蒜酪本是家常佐餐之物，辛辣开胃，人人爱吃，不可或缺，用之形容元杂剧等综合艺术的通俗、豪放加上泼辣风趣的艺术风格可谓恰到好处。其也揭示了一个以艺术接受主体——世俗大众为中心的通俗艺术兴盛时代的批评标准——不求高雅脱俗，只求刺激畅快即可。这正是近古艺术批评思考的一个主题。

三、不同文化交融中的新鲜刺激

孕育元代艺术批评思想的另一土壤是有元一代开放而兼容并蓄的

① 徐子方：《元代艺术与中国艺术》，《艺术百家》2009年第5期，第124页。

审美风尚。元政权崛起于朔漠,以游牧渔猎为生,文明程度较低,但另一方面,它也没有汉民族那么积淀深厚的纲常伦理,不受任何模式常规的束缚,较易容纳和接受新生事物,在审美风尚上具有开放包容的特点。其通过不断的武力扩张,所控制的疆域横跨欧亚,国土广袤。它把华夏所有的民族都聚集在一个大家庭内,甚至还扩散到了华夏以外的若干民族,从而奠定了今天中国多民族共存的基础。这些民族使用着不同的语言,拥有不同的信仰和风俗习惯,在如此巨大的文化差异的背景之下,不同民族的人们于商业交流、互通婚姻、部族迁徙等活动中逐渐增进着了解,各自吸收着异质的文化因子,形成了一种极为丰富多彩的文化大交汇、大融合的局面。

这种影响在汉文化圈内部同样是异常明显的:"蒙古人的统治重新统一了长期处于分裂而同属于汉文化圈的南北两部分。在思想、经学、经世之学、科学以及书法、绘画和诗歌方面都出现了多种流派,并且各具特色。这些异彩纷呈的流派现在都被吸纳到国际性的蒙古大都这个母体中来,然后又发散到各行省的大城市中去。元代中国提供了比以往中国正常情况下要宽泛得多的精英层——超精英层。同时,它又提供了自盛唐以来中国精英们从未体验过的各种刺激与交流的一个活动舞台。"①

元代开放兼容的时代氛围推动了保守内敛的汉文化在两个方向上的转变。

其一是雅俗交融。本来在汉文化系统,雅俗之界限泾渭分明,难有彼此融通的余地。居于支配地位的是前者,成为代表正统的力量,抑制民间俗文化的发展,使其不被代表正统的阶层所认同,"俗"与"鄙"、"陋"等贬称联系在一起。民间俗文化的生命力始终为儒士高雅文化所压制,例如南戏在宋代已经形成,是已知中国最早成熟的戏剧形式,但它一直得不到社会的承认,甚至还常常被禁,只能始终游弋于农村小镇及远离中心城市的温州等地。元代则不然,原来居于支配地位的正统观念和思想在社会翻天覆地的变化中分崩离析,加上政权易位,民族融合,社会重组,阶级变化,使人的头脑不再似原来那样被禁锢,而取得了相对的自由和解放。通俗文化在大众的簇拥下不受限制地登上前台,许多上层达官贵人也从事杂剧和散曲的创作,元曲这一流行的文艺形式取得了"一代之文学"的历史地位,成为社会文化消费的主导方式。如果说前面分析的士人心态变化构成了元代雅俗交融的主体条件,那么开放兼容的文化氛围则给予了这些士人介入戏曲艺术创作最直接的

① [德]傅海波、[英]崔瑞德编:《剑桥中国辽西夏金元史 907—1368 年》,史卫民等译,中国社会科学出版社 1998 年版,第 645 页。

外部刺激。

其二是南北汇通。中国文化地域性特点十分明显，最突出的是南北差异，而元代使南北文化具有了新的特点。本来南戏北曲，各据一方，少有交流。而空前的中华版图的大一统、华夏民族的大聚合带来了南北文化的大碰撞和大交融，元曲遂成为这种碰撞和交融的一个典型范例。杂剧南下，吸引南方的观众群，扩大自己的社会影响力和穿透力；而南戏则吸收北曲音乐、剧本中的有益成分，以发展和完善自己。这是一种双向的交流、双向的吸引。这种局面在偏安一隅的南宋小朝廷是不可想象的。再以建筑、陶瓷为例，元大都宫城城墙的设置、宫殿的体式继承了中原建筑的传统，富丽堂皇；而草原、湖泊、飞禽走兽的设置则具有游牧民族的天然质朴，令人联想起广袤的漠北风光，人工与天然，华贵与朴素，雄伟与精巧得到完美统一。元青花瓷从色彩、图案到造型构成的整体风格也具有多元对立的综合美。其既雄浑壮伟，又妩媚艳丽；既具异国情调，又有鲜明的中国特征；既有北方的苍劲遒力，又有江南的柔和清秀。

元代戏曲以及元青花瓷等其他艺术种类共同完成了元代文化"由雅到俗、雅俗交融的转折，元代文化的光彩其实就是二者碰撞、融合之后产生出来的，这种融合是中国从古代社会迈向近代社会的一个总趋势，而由元代拉开了序幕"①。也正是在上述多元文化碰撞交融的时代条件下，元代艺术批评思想才能依托于不同文化圈的艺术实践自由地舒展、不断地壮大。其不但构成了元代艺术批评的文化视野，同时也给予了理论思考最真切的灵感激发。

第二节 元代艺术批评思想中的复古与隐逸之风

受上述社会文化背景的影响，元代艺术批评思想中表现出明显的复古和隐逸之风。

一、"贵有古意"

"古意"在唐宋时期已经作为艺术学范畴被运用到艺术批评中，如宋代郭若虚的《图画见闻志》就有一些提及"古意"的地方，而米芾的《画史》更以"古意"（有时是"高古"）来称许画家或美术作品。而在元代这个怀旧而感伤的时代里，"古意"更是成为文人士夫品评艺术好坏的首要标准，奠定了一个时代的艺术情感基调。在此过程中，元初的赵孟頫

① 陈炎、王小舒：《中国审美文化史》，山东画报出版社2007年版，第330页。

(1254—1322)起了示范和引领的作用。

首先,赵孟頫提出的"古意"是他对所有艺术类型的共同要求,贯穿于诗、文、画、书、印、乐等各个领域,而非单一的绘画批评标准。

如其论诗文:"今人诗虽非古之诗,而六义不能尽废。由是推之,则今人诗不如古之诗也。"(《南山樵吟序》)"为文者皆当以六经为师,舍六经无师矣。"(《刘孟质文集序》)

论书法:"学书在玩味古人法帖,悉知其用笔之意,乃为有益。"(见董其昌《容台别集》卷二《书品》)"学书须学古人,不然,则笔秃成山,亦为俗笔。""古法终不可失也。"(《〈定武兰亭〉跋》)

论印章:"余尝观近世士大夫图书印章,一是以新奇相矜,……其异于流俗,以求合乎古者,百无二三焉。……采其尤古雅者,凡摹得三百四十枚,且修其考证之文,集为《印史》,汉、魏而下典型质朴之意,可仿佛而见之矣。"(《印史序》)

再如论音乐:"此欲复古,则当复八清,八清不复,而欲还宫以作乐,是商、宫、徵、羽,重于宫,而臣民事物上陵于君也,此大乱之道也。"(《原乐》)

当然影响最大的还是论画:"作画贵有古意,若无古意,虽工无益。今人但知用笔纤细,傅色浓艳,便以为能手。殊不知古意既亏,百病横生,岂可观也。吾所作画似乎简率,然识者知其近古,故以为佳。此可为知者道,不为不知者说也。"(题《水村图》,《清河书画舫》)"宋人画人物,不及唐人远甚。予刻意学唐人,殆欲尽去宋人笔墨。"(《铁网珊瑚》)

从赵孟頫的以上论述来看,"古意"具有时间和美学上的双重意义。

"古"作为时间概念,指北宋以上,与南宋以来的"今"相对立。赵孟頫特指南宋以前(在不同的艺术样式中,这种时间概念意指有所不同,如绘画取唐、北宋等经典构图及绘法,书法习二王,诗文则远追先秦等),表现出鲜明的崇古贬今的倾向。

作为一个艺术学概念,"古意"具有赵孟頫所推崇的质朴、真实、雅正等美学含义。

其一,古与质朴相联系。这与"古"的时间性概念的美学特质相关,南朝虞和《论书表》中即有"古质而今妍"的命题,古比今更朴素,也更自然而少雕琢。在赵孟頫看来,今人的画往往更细腻、更艳丽("用笔纤细,傅色浓艳"),而有古意的画则相对简率、朴素。伍蠡甫早就指出:"古意是指古代绘画相当质朴的意趣,绝不追求表面的华饰,而不知者以为过于简单率直,无甚可观了。"①

其二,古与真实相联系。古人心目中,简单、朴素,往往与真相联

① 伍蠡甫:《赵孟頫论》,《文艺研究》1984年第2期,第114页。

系。而古与自然、与自然之真,也往往是联系在一起的。赵孟頫在自题《红衣罗汉像》中写道:“余尝见卢楞伽罗汉像,最得西域人情态,故优入圣域。盖唐时京师多有西域人,耳目相接、语言相通故也。至五代王齐翰辈,虽善画,要与汉僧何异?余仕京师久,颇尝与天竺僧游,故于罗汉像自谓有得。此卷余十七年前作,粗有古意,未知观者以为何如也。”这里的古意与真实是密切联系在一起的。卢楞伽画的罗汉像好就好在更贴近于罗汉的本来面目,而赵孟頫“于罗汉像自谓有得”,也是因为与天竺僧交游的现实经历。赵孟頫于鞍马一科很有成就,而且着重观察,勤学苦练,态度认真,他的妻子管道升曾从牖中窥见他“据床学马滚尘状”(卞永誉:《式古堂画汇考》)。他说过:“久知图画非儿戏,到处云山是我师。”(《题〈苍林叠岫图〉》)所以在赵孟頫的“古意”中,并非是纯粹的摹古,也有着强调对现实生活的观察、描摹等写真传统继承的一面。

其三,古与典雅相联系。赵孟頫最常用的一方印章就是“大雅”。一般认为,“雅”源于一种乐器。《诗经》中风、雅、颂的“雅”指宫廷乐曲,“颂”指宗庙祭祀乐曲,都是正乐。孔子曰:“吾自卫反鲁,然后乐正,雅、颂各得其所。”所以雅又引申为正统、规范之意,郑玄《〈周礼〉注》有:“雅,正也。言今之正者,以为后世法。”前引赵孟頫论汉、魏印章的“典型质朴”之意的“典型”,就是旧法、常规之意,因而又有“典雅”之称。“雅”与古、正、文人趣味有关,而与新、俗、奇相对,赵孟頫批评时人印章“新奇相矜”,绘画“用笔纤细,傅色浓艳”,是因其皆为流俗之病,而与“古意”相悖。

其四,与上述三点相联系,“古意”也是文人趣味的典范表现。“古意”之“意”常被赵孟頫称之为“命意”或“气韵”、“气象”,是与“笔力”和“形似”等形式因素相对待,又脱离不开这些形式因素的精神境界。如:“唐人画马者甚众,而曹、韩为之最,盖命意高古,不求形似,所以出众工之右耳。……自有一种气象,非世俗所能知也。”(题曹霸《人马图》)“余尝画马未尝画羊。因重信求画,余故戏为写生。虽不能逼近古人,颇于气韵有得。”(题《二羊图》)

美国艺术史家高居翰认为:“赵孟頫所谓的‘气韵’,不仅意味着他捕捉到了笔下动物生动的神情,更是指绘画本身的特质,由前面提到的那些复古手法的回响与寓意(指唐代画马常用的前缩法),以及来自运笔、勾描、造型的细微变化和形式的灵活运用,共同烘托出一种丰富而饱满的表现。”①作为与“形似”、“笔力”等形式因素相对的精神境界,“气韵”是文人士大夫们特有的时代因素和时代情感在艺术中的直接反映,属于“古意”范畴中形而上的精神层次,也是世俗所难以领悟的

① [美]高居翰著,宋伟航等译:《隔江山色》,三联书店2009年版,第28页。

层次。

综合以上四点，“古意”具备了古典、经典之艺术典范意义，所以有学者将赵孟頫的理论概括为一种古典主义美学形态。所谓古典，就是在一定文化圈内从古至今的历史中继续保持着永恒生命，作为表示艺术规范的东西，是值得后世经常回顾的，特别是还可以成为从历史意义上维持艺术传统的力量。“赵孟頫的古典主义，就是要让书画这一艺术形式在历史中保持永恒的生命，把表现艺术中具有典型而规范意义的东西，留予后世经常回顾，并成为一种凝聚和维持艺术传统的力量。”①

赵孟頫是自己艺术主张的积极实践者，他的理论和创作是互为印证、相互依托的。高居翰曾从艺术风格的角度分析了赵孟頫对唐宋艺术语言的继承：“他的山水画是来自好几项传统：唐代的青绿山水以及宋人的唐式复古山水；五代董源的创新画法；十世纪与十一世纪的李郭山水传统（以李成和郭熙为名），以及李郭山水在宋末元初的延续……而且，他充分展现古老的构图模式与母题，手法精到巧妙，建立了元代后期画家创作的基本法式。”②

赵孟頫对“古意”的提倡和实践，不仅在于力矫时弊，同时也是对一种新颖独特的艺术境界的创造。“古意”作为元初画坛兴起的复古运动结出的理论果实，不仅是赵孟頫个人艺术思想的反映，同时也代表了某种时代审美思潮和相应的艺术风格，所以它一经提出就得到了社会承认并起到了积极作用，使赵孟頫成为开创元代艺术时代新风的领袖人物。赵孟頫的理论在同时代已产生很大影响，如元代一部较为系统的画论著作——汤垕的《画鉴》就完全承袭了赵孟頫的“古意”说，美国学者李铸晋甚至指出，“我们再次怀疑汤垕的论著，大概多少是赵孟頫的画法和理论整理编排而已”③。而在明清画坛多次兴起的复古主义运动中，赵孟頫也是屡屡被后人提及并尊崇的宗师级人物。

二、从“逸笔草草”到“聊以自娱”

如果说赵孟頫的“古意”说在玩味经典图式和母题中为元人指出了一条趣味高雅、风格简率的艺术创作道路的话，那么以“元四家”为代表的在野士大夫知识分子则以旗帜鲜明的“逸气”说更彰显了文人画的内在特质，将元代艺术批评的士人精神推向了一个历史性的高度，从而引领了此后文人画理论的发展潮流。

最具代表性的是元四家之一倪瓒（1301—1374）的两则画论：

---

① 范斌、马青云：《赵孟頫古典主义艺术的内涵与形态》，《浙江社会科学》2005年第4期，第162页。

② [美]高居翰著，宋伟航等译：《隔江山色》，三联书店2009年版，第28页。

③ [美]李铸晋：《赵孟頫的〈鹊华秋色图〉》，《新美术》1989年第3期，第34页。

以中每爱余画竹。余之竹,聊以写胸中逸气耳,岂复较其似与非,叶之繁与疏,枝之斜与直哉!或涂抹久之,他人视以为麻为芦,仆亦不能强辩为竹,真没奈览者何!但不知以中视为何物耳。(《清闷阁全集》卷九《跋画竹》)

仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。(《清闷阁全集》卷十《答张藻仲书》)

倪瓒这两则画论虽然简短,但在艺术批评史上的地位非常重要。郑拙庐认为倪瓒在此提出了三个问题:一是画要写胸中逸气;二是画不必求形似;三是绘画是聊以自娱的,“这种议论,其实不只是倪瓒的个人思想,也反映了元代文人画家的一般的思想”。[①]可谓一语中的,抓住了元代艺术批评的关键,同时也揭橥了中古艺术向近古艺术转折的几大关节点。

首先,文人士大夫进行艺术创作的根本目的是“写胸中逸气”。“逸”这一艺术学范畴早在唐代就有朱景弦将其作为绘画的一个品级提了出来,称为“逸品”。宋代的黄修复又提出“逸格”,并将其置于“神格”之前,地位得到大幅提高。而倪瓒提出了“逸气”、“逸笔”,将文人画理论又大大向前推进了一步。

根据徐复观的考证,“逸”源自《论语·微子》,有三种意义:高逸;清逸;超逸。由超脱于世俗之上的精神,而过着超脱于世俗之上的生活,这即是逸民。超必以性格的高,生活的清为其内容,所以“高”、“清”、“超”,都是“逸”的内容与态度。而绘画批评中的逸格、逸品,则正是这种由隐逸之士的隐逸情怀所创造出来的,是山水画自身所应有的性格,得到完成的表现。[②]倪瓒所理解的“逸”按其在《金粟道人小像赞》(卷九)中所述:“自逸于尘氛之外,驾扁舟于五湖,性印朗月,身同太虚。”可归于高逸清逸一路,多见于从容淡雅之中,接近于由庄子而来的“逸”的本性。

倪瓒提出画是“写胸中逸气”,在美学上十分明确地将主体的心境、情感、思绪的表现提到了首要地位。并且,倪瓒所谓创作主体的“逸气”,与宋儒继承孟子的思想,把“气”与道德修养联系起来的“浩然之气”、“正气”迥然有别:虽然它来自逸民式的道德观,但逸气是非政教、非伦理的,体现在艺术中,就成了一种强调主体人格独立,反对艺术为政教、伦理服务的艺术精神。这就大大提升了艺术的自律性。

其次是这种“胸中逸气”如何传达的问题。倪瓒认为,由主体的“逸

① 郑拙庐:《倪瓒》,上海人民美术出版社 1961 年版,第 17 页。
② 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社 1987 年版,第 275—276 页。

气”到作品“逸格”之形成，需要透过“逸笔”操作这个中介来达成。由“逸气”到“逸笔”，其实是指创作主体在与社会、自然相交接过程中所产生的人生体验和审美情感化之于笔端而形成的画面笔墨结构形式，也即通常所说的心中意象的物化形式。所谓“草草”，是指主体创作时的一种行为过程或状态，即笔墨关乎情发乎心，有“逸气”在胸的心态情态，自然也表现为顺乎心情而书写的“草草”的行为之态。由绘画主体心境之“逸”而“草草”用笔表现出来的形象自然也就有“不求形似”的特征。而这“不求形似”之形，正是由“物象之形”升华为主体“胸中之形”之后而外化的结果，是与“写胸中逸气”相互联系的。倪瓒要求以“写胸中逸气”为根本去对待形的描绘问题，亦即形的描绘的艺术价值在于它是否能写出“胸中逸气”，而不在它是否逼真地肖似于实物。这就必然产生由宋入元以来艺术批评标准的重大位移——由重真(塑形)向重意的转移。

刘纲纪曾据此对元画与宋画的根本性区别作了精彩的分析：“宋画力求要通过对疏林枯柳的尽可能有逼真感的描绘去传达出它在人心中唤起的情感意味。这种逼真是经过艺术家创造出来的逼真，不是无艺术的情感意味的单纯逼真。但宋画终究很为重视这种逼真。而元画则认为有否宋画所重视的逼真感是无关紧要的，重要的是对疏林枯柳的描绘能否充分表现人的内在的心境、情感意味。即使这种描绘是不同于宋画精细刻画的‘逸笔草草’的描绘，也同样是成功的艺术作品。所以，我们可以说宋画是要通过有逼真感(艺术的逼真感)的描绘去传达、寄寓某种情感意味，而元画则要超越这种逼真感的追求，更直接强烈地呈现人内心的某种情感意味。”①

再次，与前两点相联系，在艺术家追求主体之“逸气”酣畅淋漓传达之际，艺术的功能也产生了重要的转向：由担负对大众的教化功能转向对艺术家自身的精神慰藉功能，即倪瓒所讲的“聊以自娱耳”。

我国古代画论深受传统诗教影响，非常强调绘画的政治教化功能，南齐谢赫就认为，“图绘者莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”(《古画品录》)。唐代张彦远在《叙画之源流》中也提到：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功。”这种艺术功能论是一种外向的他律论，即艺术的功能主要是指向接受者的，需要承担向接受者进行精神感化、道德训诫的社会职能。而在元代文人流落江湖的特殊背景下，本身作为统治阶级意识形态的艺术教化之说也就变得不再重要，关键在于创作者自身在创造活动过程及对作品的玩味中，获得了一种精

---

① 刘纲纪：《倪瓒的美学思想》，见《传统文化、哲学与美学》，广西师范大学出版社2003年版，第329—330页。

神上的安慰和满足，艺术的功能呈现出艺术家对自我主观心绪回转体验的特征。艺术家自身的主体意识被大大地强化，所以即使他画的竹被人视为麻或芦并受到“形似”论者诟病的时候，倪瓒并不以此为意，而是高度强调艺术的自娱功能，甚至断然拒绝索画者的无理要求：“近迂游来城邑，索画者必欲依彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有。冤矣乎，讵可责寺人以不髯也！是亦仆自有以取之耶？”可见倪瓒对艺术的审美自律性有着充足的信心。其与一味迎合接受者需要的媚俗型作品及教化大众的艺术也彻底划清了界限。

倪瓒的“逸气”论在元代艺术批评史上不是一个孤立的现象，而是具有相当的代表性。同为元四家的其他大家也有过类似观点，如吴镇提出“适兴”说：“墨戏之作，盖士大夫诗翰之余，适一时之兴趣，与夫评画者流，大有寥廓，尝观陈简斋墨梅诗云：‘意足不求颜色似，前身相马九方皋。’此真知画者也。”吴镇把作画兴趣提到重要位置，则作画功利、物象形似等客观方面自然退居次要地位。黄公望讲：“画不过意思而已。”王蒙追求“无心在玄化，泊然齐始终”。在强调艺术的审美功能和自娱性上，元四家是高度一致的。

倪瓒的“逸气”说是对文人画理论的重要补充和完善：“逸气”是艺术创作主体特定的精神条件，由此再生发出“逸笔草草，不求形似”这样特定的技法要求，最终凝定为作品的“逸品”（文人画的典型艺术风格）。诚如有学者所指出：“元代以前的逸品、逸格是指一种特定的艺术风格，这种特定的风格没有与之相应的特定的技法体系与表达倾向……元代画家把逸品、逸笔、逸气三者整合为一个完美的系统：‘逸品’是其明确的风格指向，‘写胸中逸气’是其明确的精神追求，而‘逸笔草草’则明确肯定了与这种风格及精神追求相应的技法，从而构成了一个完整体系，即以‘逸笔’来‘写胸中逸气’，以特定的画法、特定的精神追求形成特定的风格——逸品。”①这当是倪瓒所作的历史性贡献。而他所谓的“逸笔”，也涉及下面要讨论的“以书入画”问题。

三、以书入画

前述元代文人画理论体系中的重要一环，就是笔墨等书写工具的运用问题。“古意”也好，“逸气”也罢，其作为艺术创作所悬拟的最高目标，必然要通过技法层次的中介方能实现。由于中国书法和绘画工具相同，用笔用腕有不少共同之处，二者早已结下不解之缘。谢赫绘画“六法”中，“骨法用笔”仅次于“气韵生动”而居第二位，次后才“应物象形”，可见国人在绘画中早就关注、重视毛笔的使用方法。此后，唐张彦

① 张建军：《中国画论史》，山东人民出版社 2008 年版，第 216 页。

远《历代名画记》首倡“书画同体”、“用笔同法”说，宋郭若虚说：“画衣纹、林木用笔全类于书。”宋代的韩拙则认为“书本画也，画先而书次之。”但两者各有所长，彼此又相得益彰：“有书无以见其形，有画不能见其言，存形莫善于画，载言莫善于书，书画异名而一揆也。”(《山水纯全集序》)到了元代，因为文人画家群体擅长书法的特殊优势，都强调笔情墨趣，故对二者的相通之处鼓吹不遗余力，书画关系始作为一个重要命题被元人所关注，研究得更为深入透彻。

关于书和画的关系，说法大约为三：一是“书画同源”说，一是“书画同功”说，一是“书画同法”说。其中对后世影响最大的是赵孟頫提出的“以书入画”说，即第三种说法。

赵孟頫在《秀石疏林图卷》所题“石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，方知书画本来同”的落款中明确地提示了绘画中写石法、写树法、写竹法和书法中飞白法、大篆笔法、“永”字八法相通的关系，从而将书法的点画、线条等因素直接形象地移入绘画。这种结论源自赵孟頫擅长书、画两种艺术样式的深湛功力，故而在长期的艺术实践中能够融会贯通，有所感悟。

赵孟頫的绘画作品，笔墨往往是由起承转合、相互关联的、极具书法意蕴的线条表现的，讲究线条之间的笔法关系和线条自身的抽象美、表现力。如《窠木竹石图》的中下部作一巨石，用“飞白”画出石的轮廓，皴擦之法也以“飞白”成之。用中锋画窠木，线条“如锥划沙”，淡墨写出老枝，显出苍劲挺拔而圆润，透出力度。画竹以流畅的笔调伸出竹干，然后在两旁画出小枝条，用浓墨，间以略淡之墨画竹叶，以“个”字或“介”字加以排列，自然而不做作。这些通过运笔的疾徐、顿挫、曲直、方圆、转折、刚柔、布墨的浓淡、清浊、润燥等对比手段直抒胸臆，使书法化的线条在绘画中获得独立的美学价值，由再现物形转向借物传神的表现，使作者在画中个性情感的抒发有了寄托，令审美主体通过笔墨语言去体验隐含其中的无限意蕴。赵孟頫所强调的“以书入画”，特别是书法线条的韵致与抽象美，增加了绘画中笔墨的情感内涵，也使得其所追求的“古意”在画面层次上有了最终的立足点。

元代的画家，继承发扬了赵孟頫“以书入画”的主张，在山水画创作中自觉追求诗化境界，借助笔墨寄寓淡泊避世的人生理想和人生态度。如倪瓒在《题曹云西画松石》(卷二)中说：“摇毫动笔长风起，叶藏戈法枝如籀。”他在《题柯敬仲竹》(卷二)中又说：“检韵萧萧人品系，篆籀浑浑书法俱。”他多用侧锋干笔，创造出简淡萧疏的艺术境界，“侧锋见性”这种用笔方式更有利于文人抒情式的挥洒。王蒙自称“老来渐觉笔头迂，写画如同写篆书”。他的山水画中的树木明显用了籀、篆画法。对逸笔雅墨的追求和以书入画所形成的笔墨，不依托客观物象而具有相

对独立的抽象美，这种笔墨美就是画家心灵轨迹与“心象”的显现，传达出的气韵、意趣、个性情感，构成了元代文人水墨写意绘画的审美特征，做到了笔墨语言与其对客观事物感受的水乳交融，把以书入画所成就的笔墨语言推向了顶峰。

“以书入画”不仅对元代艺术实践产生了深远影响，同时它作为中国书画关系的理论概括被元人在两个层面上加以发展和推进。

首先是技法层面的进一步具体化。赵孟頫的后辈文人画家柯九思提出：“尝自谓写竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用是鲁公撇法。木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”（《稗史集传・柯九思传》）赵孟頫题画诗的本意是要画家领悟造化与书法线条之间的内在契同，到了柯九思这里却成了书法用笔表现某个物象的固定公式，这种过于机械僵化的理解显然会严重窒息中国书画在情感意蕴表达上的生机与活力，陷入形式主义的窠臼。

另外就是汤垕在《画鉴》中所发展出的“写意”理论。它更多强调书画两种艺术精神气质上的一致性。汤垕作为一个文人画的鼓吹者，十分强调“写”，他说：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰。何哉？盖花卉之至清，画者当以意写之。”他评说武宗元人物画，“如写草书，奇物也”；评赵孟坚墨兰，“用笔轻拂如飞白书状，前人无此作也”。这里“写”就是以书入画，提倡书法用笔。汤垕的“写意”说非常准确地概括了元代文人画技法与意境相互依托、相互激发的两重关系：一是作画要以“意”“写”之；二是作画是“写”其“意”而已。前者指作者的主观意识，审美意念，思想情感等“意”的成分，是艺术表现的核心内容，“形似”则是等而次之的，客体只不过是主体情感寄托和表达的载体而已。而后者则指出，要表达出对象的精神本质（“意”），必须透过“写”的途径，即以书法之笔法为之。

“写”是文人画的一种最基本特征。吕凤子说：“在造型过程中，作者的感情就一直和笔力融合在一起活动着，笔所到处，无论是长线短线，是短到极短的点和由点扩大的块，都作为情感活动的痕迹。”①而强调抒情达意正是中国书、画，特别是书法的特点，就是“写”的特点。写的本意是倾倒，引申为艺术情感的倾吐发泻。汤垕的“写意”说正是总结了元代文人画的创作经验，突破了前人拘泥于书画技法层面互通的见解，突出强化了民族艺术的抒情传统。他补充道：“士夫游戏于画，往往象随笔化，景发兴新，岂含毫吮墨，五日一水十日一石之谓哉！故画家之极经营位置者犹书家之工篆隶，士夫寓意笔墨者犹书家之写颠草，要非胸中富万卷，笔下通八法造其玄理也。”（《画鉴》）这显然突出了文

① 吕凤子：《中国画法研究》，上海人民美术出版社 1978 年版，第 23 页。

人画家在文化修养和笔情墨趣上的独特优势。惟其如此，方能有"意"可写。

元代中国画笔墨技法从"描"到"写"的更替及其理论总结，标志着文人画理论话语体系的正式形成。比较宋代画论的"以诗入画"，其强调画要向抒情传统的诗靠近，提倡绘画追求诗意般的时空意境。然而如何表现诗情画意，如何使文人画在视觉形态显示出自己的特征，如何在表现方法上显示出文人画的特点，如何把抒情目的与画面的视觉构成样式完美地统一起来，宋代文人还未能展开深入的讨论，因为宋画的描法还占有重要的地位，作为写形状物的主要手段，行云流水等描法强调的是线条的圆润流畅和劲健婀娜。而元代则是以书入画，"赵孟頫等文人画家开始思考并实践着一种通过发挥书法入画的主动性而改变宋代院画的刻画之习的努力，他们不满足于原有的描法，开始寻找一种新的绘画语言，以达到变描为写。这样一来，用笔就不再仅仅是线条的流畅刚柔，而是如何从笔法的运动来带动丘壑林木形象的创造。这在创作上是一个很大的变化，中国绘画开始由描法转向了写法。"①从这个角度而言，汤垕的"写意"说最终完成了文人画运动理论总结的任务。

第三节　雅俗融合中的艺术趣味

元代文化处在"由雅到俗、雅俗交融"的转折时期，预示着中国从古代社会迈向近代社会的总体趋势。最能代表这一趋势的是元杂剧的崛起。在其由此前受鄙视被贬斥而上升为社会文化主流的发展过程中，也确实涌现了截然不同于正统艺术观念的新思想。

一、"乐音与政通"

元杂剧作为综合性舞台艺术，在继承金院本表演故事因素和吸收诸宫调的体例基础上，还广泛借鉴了多种通俗艺术形式，如舞蹈、百戏、傀儡戏、影戏、说话等，并深受社会各阶层的喜爱。面对这种新兴的复杂的艺术现象，元人在对其本体特征尚无系统研究的情况下，很自然地借用起《乐论》、《诗论》中的相关论调来进行评价。

元初鸿儒胡祗遹(1227—1295)在《赠宋氏序》中提到"乐音与政通"的观点：

> 乐音与政通，而伎剧亦随时所尚而变，近代教坊院本之外，再

① 参见李一：《中国古代美术批评史纲》，黑龙江美术出版社2000年版，第259页。

变而为杂剧。既谓之"杂",上则朝廷君臣政治之得失,下则闾里市井夫子兄弟、夫妇朋友之厚薄,以至医药、卜筮、释道、商贾之人情物理,殊方异域风俗语言之不同,无一物不得其情,不穷其态。

虽然"乐音与政通"明显源自儒家经典《乐记·乐本》中"乐者,通伦理者也",意在将杂剧纳入儒家的艺术价值系统之中予以规范,但胡祗遹在此处有两个突出贡献:一是高度肯定了元杂剧"随时所尚而变"的正当性。作为一种市俗艺术,其在审美理想上并无固定的、一成不变的模式和标准,而是要不断随着时代的变迁,适应大众审美趣味的变化。二是认为元杂剧的特殊优势在于反映生活的广泛性:"杂"。元杂剧之所以能够具有较高的艺术水平,是因为它善于博采前此伎艺的众家之长。作为叙事性文艺样式,戏剧应该从复杂丰富的社会生活中汲取多样化的题材,反映不同领域、不同阶层的各种生活,因此上到达官贵人,下到"闾里市井"人物,以至商贾都登上了艺术舞台。更为重要的是,如此广阔的社会生活领域,在元杂剧中"无一物不得其情、不穷其态",充分展现了叙事性综合艺术样式的艺术魅力。胡祗遹从戏曲艺术形象塑造这一最根本性问题着手,在对戏曲艺术的审美价值有着深刻认识的前提下,指出元杂剧具有对社会本质的多方面穿透之功,其社会教化功能正是附着在审美认识功能的基础上的。这一观点也被明人加以广泛的发挥和运用。

胡祗遹对艺术功能的理解已远远超出了同时代人的水平,像当时及其后元人对戏曲艺术的主流观点是"讽谏"、"美刺"论。如诗人虞集(1272—1348)之所以将元杂剧提升到与"汉之文章,唐之律诗,宋之道学"并列的"一代之绝艺"的高度,是因为"其所谓杂剧者,虽曰本于梨园之戏,中间多以古史编成,包含讽谏,无中生有,有深意焉。是亦不失为美刺之一端也"(孔齐:《至正直记》卷三)。所谓讽谏,是指下对上,不直指其事,而用委婉曲折的言语规劝,使其改正错误。这种艺术的美刺功能是儒家学者所津津乐道的。元末文人杨维祯(1296—1370)在《朱明优戏序》中也指出俳优侏儒之戏,"或有关于讽谏,而非徒为一时耳目之玩也"。甚至认为戏曲艺术的讽谏效果,"有回天倒日之力"(《东维子文集·李仲虞诗序》卷一一)。元末戏曲家高明(约1307—1359)在《琵琶记》开场也强调"正是不关风化体,纵好也徒然"。

总体来看,面对杂剧这种新兴的市俗艺术咄咄逼人的气势,元人不再轻易否定其艺术价值和社会功能,而是尝试以儒家经典教义来包容这一新艺术样式,以此来确立其存在的合法性。因此,元代曲论家将戏曲是否具有讽谏之义和教化之功作为判评戏剧作品的重要标准,其积极意义并不在于这种观点如何具有创新性,而是理论适应艺术实践(杂

剧这种市俗艺术在元代崛起)并尝试对之界说的产物,在某种程度上为戏曲艺术的自由舒展提供了宽松的舆论条件,从而为明代进一步从艺术本体来寻绎戏曲艺术特征和规律作了必要的铺垫。

二、"乐工伶人之亦可爱也"

杂剧盛行带来的第二个问题,是如何评价从事杂剧创作和表演的艺术家群体的历史性贡献。

中国的封建文人们受儒家思想影响极深,立功、立德、立言构成了他们终极的人生追求,如司马迁创作《史记》的指导思想就是"究天人之际,通古今之变,成一家之言"。但元代社会的客观条件宣告了此路不通,且新兴的杂剧艺术又迫切要求文人的参与和提高,于是一些仕途无门,又不肯或不会弃儒为吏和弃儒为商的读书人便选择杂剧作为生存之道,就成为必然的了。于是一个混迹于瓦肆勾栏,由落魄文人、娼妓伶人组成的庞大艺术家群体在元代诞生了。

元人对儒家正统观念不屑一顾的这一职业群体产生了两种肯定性评价。

一种是否定肯定式,即在与社会主流价值观的疏离状态中,以社会异端面目呈现的愤激之言,在某种程度上彰显了这一群体对儒家经典教义的解构功能。其以《录鬼簿》、《青楼集》为代表。

《录鬼簿》的作者钟嗣成(约1279—1360)一方面创作剧本,一方面对杂剧进行评论,把一些名公士子称之为"鬼",并且称之为"不死之鬼",还称赞他们为"绝无仅有"者。他称杂剧作家为鬼,似乎有两层含义:一是这些人门第卑微,又从事卑贱的俗文艺创作,身份低人一等;二是与那些满口仁义道德的"正人君子"不同,他们都是些得罪圣门、反叛权威的人物。钟嗣成将书命名为"录鬼簿",并感叹道:"余亦鬼也,使已死、未死之鬼,得以传远,余有何幸焉!若夫高尚之士、性理之学,以为得罪于圣门者,吾党且噉蛤蜊,别与知味者道。"以"鬼"自况,为"鬼"作传,并期望流传后世,本身就是大逆不道的行为。夏庭芝(约1300—1375)是个破产的富人和落魄的文人,他的《青楼集》记录了一百一十余名歌伎的事迹。为这些置身社会最底层的女演员著书立说,且爱惜推重之情溢于言表,自是离经叛道之举。以追忆妓女为标志的时代,也是回味个人生命的灿烂、风味和价值的悲剧性时代。落魄文人选择和娼妓伶人交往,为他们立传,也是刻意与主流社会保持距离、彰显个性价值的一种边缘化心态的体现。

一种是正面肯定式,即肯定这些艺人能为社会作出积极的贡献。胡祗遹在给当时的戏曲演员写的序跋歌咏中将其概括为"少导欢适","宣其抑郁"的功能:

百物之中，莫灵莫贵于人，然莫愁苦于人。……于斯时也，不有解尘网，消世虑，皞皞熙熙，畅然怡然，少导欢适者一去其苦，则亦难乎其为人矣。此圣人所以作乐以宣其抑郁，乐工伶人之亦可爱也。(《赠宋氏序》)

涉世艰难，生存不易，精神紧张，筋骨疲惫，人生常苦辛，欢适有几时?胡祗遹以高级儒士和上层官吏的身份而提出生活"愁苦"说，是其体贴世情处，也显示出他对生命、人生的独特体味和咀嚼。而把生活愁苦与排遣需要相联系——"少导欢适"，并进而提出戏剧源于对苦难人生的心理补偿、欣赏戏剧可暂时排解人心的苦闷疲劳，此即所谓"少导欢适"、"宣其抑郁"之说。这在中国艺术批评史上还是首次提及，此前司马迁的"发愤著书"说、韩愈的"不平则鸣"说等主要从创作者的角度肯定了艺术表达胸中愤懑的权利，而胡祗遹则侧重于接受者，指出演员新奇绝妙的演唱艺术能化解观众的百转愁肠，艺术欣赏能够冲淡他们的郁闷心情。正所谓"日日新声妙语，人间何事颦眉?"(《木兰花慢·赠歌妓》,《紫山大全集》卷七诗馀)

在胡祗遹看来，乐工伶人之所以可爱，就是因为他们的表演起到了对观众的心理慰藉和泄导功能。这与伶人们高超的表演技艺有关，如他称赞演员宋氏"以一女子而兼万人之所为，尤可能悦耳目而舒心思，岂前古乐之所拟论也? 全此义者，吾于宋氏见之矣。"(《赠宋氏序》)胡祗遹进而提出优秀演员的"九美"说，对演员的自然条件、气质风度、才学修养、唱念功夫、表现技巧等多方面提出美学要求，总之，要做到"外则曲尽其态，内则详悉其情"(《朱氏诗卷序》,《紫山大全集》卷八)。另外，他还提出表演艺术"日新而不袭故常"，以取得"味外味"的问题：

醯盐姜桂，巧者和之，味出于酸咸辛甘之外，日新而不袭故常，故食之不厌。滑稽诙谐亦犹是。拙者踵陈习旧，不能变新，使观者恶闻而厌见。(《优伶赵文益诗序》,《紫山大全集》卷八)

戏曲艺术的魅力和诗歌欣赏中的味外之旨一样，能够使得观众于耳目愉悦中，升华到极其美妙的境界，沉浸在不可言传的奇妙氛围里。这就不能"踵陈习旧"，而需要演员不断"变新"，"耻踪尘烂，以新巧而易拙，出于众人之不意，世俗之所未尝见闻者"(《优伶赵文益诗序》,《紫山大全集》卷八)。

演员综合素质的"九美"论、艺术表演的"味外之境"以及推陈出新的"新巧论"，正是表演艺术拥有无穷魅力的原因。它自然能令普通观众"谛听忘倦，唯恐不得闻"(《黄氏诗卷序》,《紫山大全集》卷八)。

胡祗遹立足于舞台综合艺术的审美规律和欣赏心理，高度肯定了艺人的社会价值。作为当时社会上的显贵人物，这种主张显然会引起人们对戏曲这种综合艺术的更多兴趣和关注。

三、“文而不文，俗而不俗”

在肯定戏曲社会功能、抬高艺人社会地位的同时，元人也关注到艺术本体在雅俗融合的时代风潮中出现的新特征、新变化。这集中体现为元人周德清（1277—1365）在《中原音韵》（1324）中提出的“文而不文，俗而不俗”命题①。

《中原音韵》作为元代晚期一部重要的戏曲理论著作，系作者周德清根据自己的创作经验，总结出一套北曲的创作方法和演唱规律。“文而不文，俗而不俗”本是周德清对戏曲文本创作即造语、用字的整体风格提出的要求。对这一表面看来自相矛盾的句式，他自己的解释是“太文则迂，不文则俗”。这一命题对“文”、“俗”皆有正反两面的双重界定：“文”在正面意义上是有文采、辞藻精当，有文人气质，“不文”的“文”则是迂腐的书生气；“不俗”在正面意义上是通俗晓畅、能与大众沟通的“平俗”，“俗”则是粗野的、低级趣味的“恶俗”。戏曲语言是曲作家提炼口头语言加以艺术化、文学化后的富有生命力的语言。它不同于诗文等供案头欣赏的文学体裁，因为前者是供演员表演的脚本，必然要考虑到演唱的方便和舞台艺术的综合效果。所以周德清在造语中提出曲词还要做到“耸听”、“耸观”。曲词的唱腔不仅使观众听得欢心，而且要求舞台动作的扮演，使观众看得开心，即曲作演出具有让观众愿听、愿看，令人赏心悦目的艺术魅力。这种对于声色之美的要求，表现出中国古典戏曲较之其他艺术样式在以审美为其旨归的追求中的独特之处。

“文而不文，俗而不俗”在对元前、中期优秀戏曲作品创作的成功经验进行总结的同时，也反映出时代审美风尚的新变化，其理论意义远远超出了修辞学的范畴。

在元代北曲向全国传播流行的过程中，不可避免地出现了“南北合腔”、“方言之陋”的混乱状况，周德清为此坚持以中原之音（北方语系）为基础的“天下通语”为标准，“正语之本，变雅之端”，寻找戏曲创作的音韵学规律，其行为本身即体现出“文”的一面。但是市俗艺术洪流的冲击下，周德清也看到了民间俗文化富有生命力的一面：艺术的最生动源头在民间，戏曲创作的根本目的是要唱给世上的人听，而元代文人便

① 该命题语出周德清的《中原音韵》“造语必俊，用字必熟。太文则迂，不文则俗。文而不文，俗而不俗”一节，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社1959年版，第232页。

在两重心态中坚持创作：一方面要保持文人的品位，一方面又得向世俗作某种妥协。

因此，周德清提出的“文而不文，俗而不俗”与“耸听”、“耸观”的理论，一方面从创作角度要求戏曲语言不排斥书面语的工丽典雅，又要有口头语的质朴自然，需要把握好“文”与“俗”之间、“书卷气”与“世俗气”之间的度；另一方面又立足于接受对象的艺术享受层面，充分考虑到接受者的心理，将戏曲艺术的创作、表演与欣赏有机地结合起来，揭示了在俗艺术占据时代主流的情况下，文人在坚守个体理想和适应世俗大众的审美需求之间的调适和融合的过程。而两者相互适应和克服的结果，是市俗艺术冲破士大夫趣味编织的罗网，获得了与士大夫艺术相抗衡的独立地位。

如果联系到此前弥漫文坛的“雅正”士大夫观念，周德清此说更具一种变革性的力量。“文而不文，俗而不俗”作为冲破“美刺”、“教化”、“雅正”等圣训的第一声啼鸣，虽然还带有文人徘徊于雅俗之间，不忍弃舍“文雅”之气的矛盾心态，但已然为俗艺术发展保留了更广阔的空间。随着时间的推移，方言土语、俚俗语言入曲所带来的“蒜酪味”，其所形成的精练、生动，富有表现力的艺术风格更是成为市俗艺术的醒目标志，而在晚明主体意识空前浓厚的浪漫主义思潮中，“文而不文，俗而不俗”的调和折中之论也终发展为“越俗越家常，越警醒”（徐渭语）的“本色”张扬。在艺术理论嬗变的背后，映现的是市俗艺术不可阻挡地走向历史前台的事实。

第十九章　明代复古思潮笼罩下的艺术批评思想

经过元末数十年的社会大动乱，公元1368年，由草莽起家的朱元璋在南京建立了明王朝。明王朝建立后，一面大力恢复与发展经济，一面极力巩固皇权统治，大刀阔斧地进行了一系列的官制改革，最终确立了“政皆独断”的君主极权政治。与专制极权政治相表里，朱元璋又在思想文化领域实行高压政策，严格控制士民的思想。明王朝在政治思想文化领域的一系列举措，对明代艺术批评思想产生了重要影响。本章主要探讨明代前中期在社会复古思潮笼罩下的艺术批评思想。

第一节　明代艺术批评中的崇古意识及其成因

虽然中国思想文化历来有着厚古薄今的传统，但明代艺术批评所表现出来的浓厚崇古泥古意识还是令人感到惊异，有明一代的艺术批评也正是在这种整体价值取向中完成了自身的历史形态建构。

一、明代艺术批评中的崇古意识

明代艺术批评中的崇古意识首先表现为在艺术批评标准上普遍的崇古观念。当然在从事不同艺术样式创作和不同艺术流派的艺术家那里，“古”的所指又有所区别。晚明汪珂玉的《珊瑚网》卷四十二《蒋虹桥临池合作图》曾对此有过总结：“夫书称魏晋，画擅宋元，此人人知之。”

书法方面，以“二王”和赵孟頫的书风为宗。明初书论大都显示出对晋人王羲之的推崇，如《书史会要》为陶宗仪于明初洪武年间所著，是一部较为详备的书法史著作。书中陶宗仪以晋人之书为极则，最重晋人秀逸清健的书风。而《书法雅言》为明代书法家项穆所著的一部较有系统的书学论著，强调书法的“正统”，把王羲之与孔子并列，认为后世有成就的书法家，都不过是发挥了王羲之的某一方面。奉赵孟頫为书法正宗，以之为学习摹仿对象的明代书论家也很多，比如方孝孺：“赵子昂如程不识将兵，号令严明，不使毫末出法度外、故动无遗。”（《评书》）

解缙："独吴兴赵文敏公孟頫，天资英迈、积学功深，尽掩前人、超人魏晋。"（《春雨杂述》）张绅："近世唯吴兴赵公能知此。"（《法帖通解》）其原因是赵孟頫在元代倡导的书法复古主义运动，力矫北宋尚意书风，使二王帖学传统得到重新恢复。这不仅为赵孟頫赢得书坛领袖地位，同时，也使赵孟頫成为帖学正宗。而赵孟頫对"二王"书法的诠释也为世人上窥"二王"书法奥妙开启了有效法门。

董其昌《画禅室随笔》中指出："字之巧处在用笔，尤在用墨，然非多见古人真迹，不足与语此窍也。"晚明另一位大书家王铎，一生胎息于古人的法帖之中，高举"独宗羲、献"的大旗，称"书不师古，便落野俗一路"，自己则"从事此道数十年，皆本古人，不敢妄为"。①

绘画方面，明代前后期宗古的对象有所变化，明初院体和"浙派"画家继承了南宋马远、夏圭的画风，到隆万之际，明代文人画家则对元四家推崇备至，论画尚元抑宋，几成狂澜之势。王世贞说："画当重宋，而三十年来忽重元人，乃至倪瓒以逮明沈周，价骤增十倍。……大致吴人滥觞而徽人导之，俱可怪也。"（《觚不觚录》）元画对明代文人的吸引力，表现为两个方面：一是元画无画工院气，气韵生动，其风格表现了文人画的旨趣和笔墨风格，符合明人的审美理想。明代屠隆在《画笺》中云："元画，评者谓士大夫画，世独尚之。盖士气画者乃士林中能作隶家，画品全法气韵生动，不求物趣，以得天趣为高，观其曰写而不曰画者，盖欲脱尽画工院气故尔。"二是具有对南宋以来钩研精巧、陈陈相因院画的现实批判意义，正如何良俊所云："元人之画，远出南宋诸人之上。文衡山评赵集贤之画，以为唐人品格，倪云林亦以高尚书与石室先生、东坡居士并论。盖二公神韵最高，能洗去南宋院体之习。"（《四友斋丛说》）但这种艺术欣赏趣味的变化，总体上并没脱离复古思潮的窠臼，都以在艺术创作上接近古人、逼肖古人为荣。

即使在创获颇丰的戏曲方面，明人对元曲也极为推崇，甚至视其高不可及。如孟称舜在《古今名剧合选》第十五集《老生儿》总评说："予谓元曲固不可及，其宾白妙处更不可及。如此剧与《赵氏孤儿》等白，直欲与太史公《史记》列传同工矣。盖曲体似诗似词，而白则可与小说、演义同观。"而在使事用典，文辞华艳的创作倾向使得明传奇每况愈下，以至于有些作品只能供案头阅读，无法演之于剧场的背景下，明代剧论家王骥德、凌濛初、臧懋循等人提出的解决办法，就是从前代元杂剧中汲取经验。他们希望在戏曲创作中恢复天籁自然、质朴易晓、雅俗共赏的元曲语言"本色"。

其次，在对前人作品称赏的背后，明人也毫不掩饰在审美趣味、话

① 刘正成：《中国书法全集》（王铎卷：卷二），荣宝斋出版社1993年版，第648页。

语体系方面和前人的一致性，其中既有对前人思想的完全沿袭，亦有对前人艺术观念的进一步阐发。有学者评价，明代书画理论“全袭前人旧说，加以演绎和变通，而很少有自己的创新。有主形者，有主理者，有主性者，有主意者，殊为纷杂；几乎可看作是自汉、晋至宋元所有观点的复制和再版。当然，其中以主意说为最多，但亦是对元人思想的沿袭。他们讲意趣，重放任，绘画不说‘描’而说‘写’，在形式上是以书法入画笔，在实质上则是大写意。而这一切均来自元代。”①

明代初期对古典书法理论的整理不遗余力，这个时期出现的王绂的《书画传习录》、张绅的《法书通解》、陆深的《书辑》、都穆的《寓意编》、陶宗仪的《书史会要》等，都是汇集前人成说详加排比阐释的著作。

元四家之一的黄公望在《画山水诀》篇末提到“作画大要，要去邪甜俗赖四个字”，但并未具体阐明“邪甜俗赖”四字之含义。明初的王绂（1362—1416）则在其所著的《书画传习录》中对之做出古典主义的解释：“邪”是“事不师古，我行我法，信手涂泽，谓符天趣，其下者笔端错杂，妄生枝节，不理阴阳，不辨清浊，皆得以‘邪’概之。”（《书画传习录》卷四《画事丛谈》）简言之，“邪”就是“事不师古”的必然结果。“甜”是“有一等人，结构粗安，生气不足，功愈到而格愈下，是失之甜”。即作品格调卑下，反映出作者修养不足。而气格平庸就是浅薄，和“俗”紧紧联系起来。绘画上华彩丽章，“丹华夸目”，有“媚世”之意，取悦于人的作品皆是俗品。文人重气韵，讲境界；世俗则重悦目，讲热闹。所以“俗”必然是“甜”，甜是格调之缺失，俗则是形式的缺陷，“俗”的形式所体现的风格正是“甜”。“赖者，籍也，是暗中依赖也。临摹法家，不废依靠，才子弗为。”就是说“赖”指一味摹拟古人，泥古不化。要克服“赖”病，就要巧妙一点去“偷”前人的艺术技巧，借古人的笔墨形式来完成自己的作品创作，从古人的形式幻化出自己的创作，并在作品中看不出这些“依靠”，这才是“才子”的作风。

元初钱选和赵孟頫关于“士夫画”的一段对话，更是出现了曹昭《格古要论》、唐寅《唐六如画谱》、董其昌《容台集》等多个版本：

> 赵子昂问钱舜举曰：“如何是士夫画？”舜举答曰：“戾家画也。”子昂曰：“然。余观唐之王维、宋之李成、郭熙、李伯时，皆高尚士夫所画，与物传神，尽其妙也。近世作士夫画者，谬甚也。”（曹昭《格古要论》）

虽然各个版本在具体文字上有些出入，但明人围绕这段话所进行的种

① 周来祥主编：《中国美学主潮》，山东大学出版社1992年版，第503页。

种阐释，派生出“士夫画”、“行家”、“戾家”等文人画批评的核心概念。最具代表性的是董其昌在《容台集》中对此加以发挥，提出的“士气”说：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气，不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。”这里提到“士人画”要有“士气”，其表现不在思想内容，不在形式选择，关键在于笔墨，在于以书法入画。这种“士气”是主体长期人格修养、笔墨锤炼所达到的炉火纯青的境界之产物，其典型表现就是倪瓒“古淡天然”的艺术风格。与之相对立的则是充满“甜俗”之气，落入“魔界”的“画师画”。“士气”说与董其昌本人理解的“生而知之，自然天授”的“气韵”说相通，亦与明代画论中的“意趣”①、“生拙”②之说意义相同，但更为明确，更加切要，更富于文人色彩，因而可以说是文人画的最高准则和鲜明的标志。董其昌在《画禅室随笔》中提出的“寄乐书画”论显然也受到倪云林的“聊以自娱”的启发。可见，发端自钱选、赵孟頫、元四家的一些零星的艺术概念和命题如“古意”、“士夫画”、“邪甜俗赖”、“逸气”、“以书入画”等，到明人那儿已经蔚为大观，被汇聚整理成系统的文人画理论。当然这种阐释掺入了阐释者的个人理解乃至曲解，但其理论术语、核心思想都沿袭了元人。其崇古意识是毋庸置疑的。

再次，明人对前人艺术形式的摹拟更是不遗余力，着力强调笔墨技法的“家数”和“师承”的对象，以致陷入形式主义的泥潭不能自拔。

明初探讨绳墨理法的技法结构理论占据了统治地位，李淳的《大字结构八十四法》便是自元代技法理论之后，对“法”的又一次特别推扬，每取四字为例作论一道，总结了楷书字体基本笔法及间架结构。这种对技法结构的关注，实际上是明初泥古心态的集中体现。

被后人誉为“拟汉魏似汉魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋”（《四库总目·高启》）的“才子”高启，提出诗有“三要”——“格”、“意”、“趣”，而“格以辨其体”（《凫藻集·独庵集序》），是以摹仿古调为前提。王世懋在《意圃撷余》中也提出“作古诗先需辨体”，“苦心模仿”，如果不能“辨体”，逾出了前人艺术体裁的界限，就是“羊质虎皮，虎头蛇尾”。明人对古代艺术形式和艺术语言的模仿是十分严格的，简直到了不得越雷池一步的刻板地步。这在以“前后七子”为代表的文坛主流表现得更是淋漓尽致。

---

① 谢肇淛说：“今人画以意趣为宗。”高濂提出“天趣、人趣、物趣”的区别，认为画以得“天趣”为胜。高濂的“天趣”完全沿用了董其昌的“士气”和“气韵”说：“乃士林中能作隶家画品，全在用神气生动为法。”（高濂《燕闲清赏笺》）

② 顾凝远在《画引》“论生拙”一节中评价“元人用笔生，用意拙，有深义焉”，又说：“生则无莽气故文，所谓文人之笔也；拙则无作气故雅，所谓雅人深致也。”这里，顾凝远将文人画的两大特征表述得清楚明白，即“生”“拙”和“文”“雅”。而且“生生文”、“拙生雅”，只要有了“生拙”，也就诞生了“文雅”。

明人对前人绘画技法形式的态度更是如此，何良俊称赞沈周的画“匠意高远，笔墨清润，而于染渲之际，元气淋漓，诚有如所谓诗中有画，画中有诗者”，原因正在于“沈石田画法从董、巨中来，而于元人四大家之画，极意临摹，皆得其三昧”（《四友斋丛说》）。

董其昌在《画禅室随笔》中对文人画的师承对象更是一一点出：

> 画平远，师赵大年。重山叠嶂，师江贯道。皴法，用董源麻皮皴。及潇湘图点子皴，树用北苑、子昂二家法。石法用大李将军秋江待渡图及郭忠恕雪景。李成画法，有小幅水墨，及着色青绿，俟宜宗之，集其大成，自出机轴。再四五年，文沈二君，不能独步吾吴矣。（《画禅室随笔》卷二《画源》）

这里画家使用的技法语言简直到了“无一笔”无“出处”和“来历”的地步，以“集其大成”。明人在醉心于摹仿前人笔墨技法中自然导致艺术创造力的衰微，这也正是明代书画诗文艺术成就普遍不高、难与前代比肩的一个原因。

二、明代艺术批评中崇古意识的成因分析

明代整个文化领域都弥散着浓烈的复古风气。艺术批评思想中的崇古意识，与诗文复古运动、“‘书必篆隶’、‘器从旧式’、‘官名从古’、‘礼从古制’等社会风气以及经学领域的汉学复兴、学术领域的考据学兴起、藏古之家的大量出现等，乃是同一种背景下的产物”①。

从社会政治文化制度对艺术批评主体——文人的影响来看，明代政权与宋元有着很大的不同：宋代的政治统治相对宽松，文人具有相当大的自由度；元代文人虽远离权力中心，但在流落江湖中也落得逍遥自在；明代文人则被严酷的社会政治制度和保守的文化政策套上了层层枷锁。

明代开国皇帝朱元璋出身于社会底层，深知思想活跃对皇权的危害，因此对知识分子采取软硬兼施的政策。明王朝建立后，他一面摆出一副豁达大度的英主姿态，派人四处访求知识分子；一面打击那些不愿为皇权服务的士人，创设“寰中士大夫不为君用”罪。朱元璋对那些屡征不至、不与新朝合作的遗民十分痛恨：“朕闻昔之至智者，务志以崇身，专利济以名世，未见独善其身而为智贤者……安有怀大材，抱厚德，视君缺佐，目民受殃，恬然自处者？”最后朱元璋“皆诛而籍其家”，并进

① 刘毓庆：《“前后七子”的诗文复古与明代文化复古思潮》，《山西大学学报》2004年第5期，第104页。

而规定“寰中士大夫不为君用,是外其教者,诛其身而没其家,不为之过”。(《明太祖文集》)朱元璋彻底否定了传统士人曾经仰望的隐士的生存方式和人生价值,也意味着禁锢了士人对精神自由和独立人格的追求。对于朱元璋来说,大明王朝不需要操行高洁、“独善其身”的隐士,只需“国而忘家、忠而忘身”的忠实奴才。面对恐怖统治下的文化高压,大部分士人无所适从,动辄得咎,丧失了入世与出世、庙堂与江湖生命道路的选择。

为防止文人异心,明初统治者还大兴文字狱。洪武年间的文字狱从1384年起,1396年结束,长达13年之久。由于出身草莽及性格多疑,朱元璋对“秃”、“僧”、“贼”、“寇”这样的字眼非常敏感,表笺奏章一旦触犯,就可能人头落地。洪武一朝著名文臣,善终者寥寥无几。文字狱危害极大,一方面败坏文风,是导致“台阁体”诗词侵霸文坛的直接原因,其次摧残了士人的身心,是加深中国文人“奴性品格”的助推器。以自尊、气节安身立命的士人在文字狱的淫威下斯文扫地、气节不存,越来越趋炎附势、俯首听命,也使一些士人诚惶诚恐地远离了文艺创作。

与此同时,明代统治者还在思想文化领域订立了种种清规戒律,进行严格的思想控制。明代,作为意识形态主流的理学与皇权进一步结合,走上政治化道路,对君主专制起了推波助澜的作用。洪武二年(1369),朱元璋规定“国家取士,说经者以宋儒传注为宗,行文者以典实纯正为主”。洪武十五年(1382),朱元璋改国子学为国子监,明令诸生“非五经、孔孟之书不读,非濂、洛、关、闽之学不讲”。全国府州县学及私塾都要“以孔子所定经书诲诸生”。科举考试“专取四书及《易》、《书》、《诗》、《春秋》、《礼记》五经命题试士……体用俳偶,谓之八股”。钦定朱熹的《四书集注》及程、朱的其他解经著作为科举经义考试的标准,并且明确规定“剽窃异端邪说、炫奇立异者,文虽工,弗录”。永乐十三年(1415),朱棣下诏编纂《四书大全》、《五经大全》、《性理大全》等三部士子必读之书,命礼部刊赐天下,以此作为科举考试的唯一准绳。这三部大全,标志着明前期程朱统治地位的最终确立。

理学的政治化使学术文化的理学被赋予了政治的戒规,从而也就具有了社会规范和社会控制的意义,并逐渐转变成人们学习和践行的固定标准。在当时,从中央国子学到地方的书院,以至乡村的社学,都用朱熹的学说进行教育。社会上,家庭里,理学制约着人们的言论行为,涂染着思想文化的方方面面。由于政治的划界,学术空间范围的限定,抑制了思想文化本应具有的活力,理论的探讨显得不再重要,只要知遵闻行即可。理学对于多数士人来说,只是践履准则而并非学问,或是参加科举以追求功名利禄的工具,这严重导致知识界学风僵化,丧失独立的精神品格。可以说,明代统治者以文化专制手段维持对明王朝

中坚力量的控制，其高压政策使得士人如临深渊、如履薄冰，谨小慎微成了明代前中期士人的普遍心态。这种令人窒息的政治气氛没有为个人能力、思想的发展留下些许自由的空间。从明朝开国以后的一百年中，为朝政歌功颂德的"台阁体"左右了全国文风的走向，思想文化领域一直比较黯淡。艺术创新的意识也在此氛围中渐失活力。

而从社会文化心理来看，有明一代的复古意识还存在着特定的情感价值指向。复古风气背后深深地蕴藏着一代士子对现实不满并力图"光复旧物"的意识，体现着对前代盛世的追慕以及恢复古典正统心理趋向。由于元朝统治所形成的传统中断，造成了文化上"以夷变夏"的羞辱感，以及政治上民族歧视的屈辱感，让汉族士大夫背负了沉重的精神压力。朱元璋统一中国后，为了显示其思想的正统，一洗所谓胡元之旧，"悉命复衣冠如唐制"(《明史·礼志》卷四十九)，禁止胡语、胡服、胡姓。而士大夫阶级的民族意识以及"光复旧物"、复汉唐之盛的梦想极为强烈，一旦条件许可，复古之风便勃然而发了。

此风所及，蔓延到诗文领域形成声势浩大的复古运动。从明初宋濂的"宗经师古"、高棅的"以唐为楷"、李东阳的尊唐崇杜等开启"前后七子"文学复古运动的先声，到以李梦阳、何景明为首的"前七子"提出"文必秦汉、诗必盛唐"的主张，再到"后七子"的"文自西京、诗自天宝而下，俱无足观"(李攀龙)、"持论，文必西汉，诗必盛唐，大历以下书勿读"(王世贞)，有明一代文学批评浓厚的复古意识成为时代共相性的突出表现。文学作为文化领域社会意识形态的典范形式，既是社会文化思潮的集中反映，同时对时代审美趣味发挥了主导性的影响，文坛宗师们的复古泥古观念向艺术批评领域的渗透是不可避免的结果。

可以说，弥漫在明代整个社会的强烈复古主义思潮对明代艺术批评中的崇古意识有着不可忽视的导引作用。上述社会文化背景造成了明代艺术观念的因循守旧，在前人的思想窠臼中不能自拔。"明代文人艺术观念是'代圣人立言'，它最主要的表现并不是在内容主题上的探求，而只是在艺术形式上的追摹。因为'圣人'都是有思想的，圣人的思想都由他们在当时当代，用自己的语言清清楚楚地说过了，哪里需要明代的文人来为他们说话？所以，明代文人所追求的仅仅是仿照'圣人'的意思再说一遍罢了，只要能仿照得有根有据，就算是'温故而知新'，是'追摹古人得高趣'了。"①

而前人在艺术样式和体裁实践上的高度成熟非但没有成为明人继续创新的起点，反而提供了其在艺术实践上摹古泥古的最佳对象，成为艺术进一步发展的牵绊。恰如鲁迅指出："我以为宋末以后，除了山水，

① 刘道广：《中国艺术思想史纲》，江苏美术出版社2009年版，第240页。

实在没有什么绘画，山水画的发展也到了绝顶，后人无以胜之，即使用了别的手法和工具，虽然可以见得新颖，却难于更加伟大，因为一方面也被题材所限制了。”①

明代的艺术批评思想既受到整个社会文化大风气的牵累，又沉迷于艺术实践中形式摹古所带来的种种“意趣”，因此，尽管表面上明代艺术批评流派蜂起，“名家”层出，门户之见亦彼此喧嚣，但其始终没有逾出复古主义的框框，只是在具体的师古拟古的对象和笔墨形式上有所不同罢了。这种表面上流派纷呈、歧见迭出的热闹景象恰恰构成了明代“复古”思潮的一大特色。

第二节 “师古”与“师造化”——艺术创造门径的纠结

前已指出，明代的艺术创作偏向于守旧而缺少重大突破，这跟明人在“师法”问题上的保守是存在一定的因果关系的。在明代近三个世纪的艺术批评史上，艺术创造的源泉究竟是古人现成的作品还是鲜活生动的现实，不仅是艺术家们长期探讨的一个艺术实践问题，更是艺术理论必须直面解决的难题。

一、“吾师心，心师目，目师华山”

明初王履(1332—?)本是江苏昆山的一个医生，平素喜爱山水画，受到当时风气的影响，以南宋马远、夏圭笔墨为师承对象，直到亲临华山采草药，身临其境时被华山雄峻的山势所震慑，创作华山图 40 幅，并写下了著名的《华山图·序》，提出了“吾师心，心师目，目师华山”的见解。

王履首先对艺术作品中“形”(形象)与“意”(情意)的内在矛盾关系进行了辨析：

> 画虽状形主乎意，意不足谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者乎哉！画物欲似物，岂可不识其面？(《华山图·序》)

这段话有两层意思：其一，“意”是“形”的主宰，如果缺乏情意，也就不成其为形象。其二，情意寓于形象之中，没有形象，作者的情意也无从体

① 鲁迅：《鲁迅书信集·致李桦》，《鲁迅全集》第 13 卷，人民文学出版社 1974 年版，第 44 页。

现。如果创造了艺术形象，情意就会充溢于形。而失去了基本形似的形，情意无从表现，又如何能称得上形呢？在王履看来，艺术创作中“意”和“形”的内在矛盾是相互依赖和统一的，不可片面强调其中的一方。因此，宋元部分画家如倪瓒提出的“逸笔草草，不求形似”，脱离了对对象的细致刻画而片面追求胸中“逸气”是错误的，它违背了绘画艺术象物的根本宗旨，在违背了对象基本形似的情况下，神与意是无从表达的。

那么艺术形象之“形”是如何获得的呢？当时的主流看法是师古，即以摹仿前人的笔墨技法来获得造型能力。在没有亲历华山之前，王履也只是在前人的笔墨中讨生活，“学画三十年，不过纸绢者辗转相承，指为某家数、某家数，以剽其一二以袭”，以致完全不知“纸绢之外其神化有如此者”，直到亲眼目睹华山的壮伟，“始悟笔墨不足以尽其形，丹碧不足以尽其色，然是游也，亦非纸绢相承之故我矣”（《画楷序》）。于是幡然醒悟，意识到前人的家数是因人而名的，由人所创造的，而“务于转摹”、“以纸素之识”为满足就会脱离实际的真山真水，导致程式化、概念化的毛病，只能是“愈远愈讹”（《华山图·序》）。

王履认为客体的物象，如山，形态是千差万别的，有常态、变态、“变之变”态，因此不可能用现成的山的模式（“常”）来表现现实的山的万千变化（“变”），这就是王履自谓“吾故不得不去故而就新也”的“理”，它也是生活和美的创作规律。从表现真实自然的形象这个“理”出发，就会对以往艺术流派有个正确认识：

> 可从，从，从也。可违，违，亦从也。违果为从乎？时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理其违哉？时当从，理可从，吾斯从矣。从其在我乎？亦理是从而已焉耳。（《华山图·序》）

“师承”是对前人作品笔墨形式的学习，在创作中应当分清哪些前人的笔墨可“从”，哪些则可“违”。如果符合创作的需要，适合于表现目前所要表现的对象，符合当时的创作规律和要求，那就“从”；反之，如果不符合当时的创作要求，不适合当时的创作规律，不利于对有关对象的表现，那就要“违”，并且这种“违”实质上也是一种“从”。只有“时当从，理可从”，或“时当违，理可违”，才应该是去取、从违的依据，而最终都依从于“理”，即生活和美的创造规律。

在“从”与“违”的辩证法中，王履对“师古”便有了新的立场：“余也安敢故背前人，然不能不立于前人之外。”也就是要于前人之外自出新意，对其合理的地方加以吸收，对不合理的地方则要扬弃，这就是“盖处夫宗与不宗之间”，而不是一味的“泥古不化”。

最后王履将自己的创作实践总结为一个十分精炼的公式：“吾师

心，心师目，目师华山”。“吾师心”强调了艺术创作中主观情思的重要性，但情思不是凭空产生的，它来源于艺术家的观察——“目”，而观察所得的感受则来源于自然本身。归根结底，艺术创造的本源在于自然造化，而非“辗转相承”的“纸素之识”。这种坚持客观外物第一性的认识论在当时“摹古”之风劲吹的艺术界是十分难能可贵的，也对明代现实主义艺术创作产生了有益的影响。

当然，王履的这个命题还将艺术家的个体感悟（主观情思）视为艺术创作的基础性前提条件，认为只有通过内在的感悟才能获得自然造化的生命精神。一个艺术家即使有了对客观外物的身经目睹和实地写生，也并不代表他就能准确地把握对象的内在情意，而是需要殚思竭虑，反复揣摩和深化，促成“意”与“形”的统一。

> 既图矣，意犹未满，由是存乎静室，存乎行路，存乎床枕，存乎饮食，存乎外物，存乎听音，存乎应接之隙，存乎文章之中。一日燕居，闻鼓吹过门，怵然而作曰：“得之矣夫！”遂麾旧而重图之。（《华山图·序》）

由此可见王履的命题和唐代张璪提出的“外师造化，中得心源”存在一定的区别。张璪对艺术创作的认识，是外部“造化”和主观情思两结合的结果，而“造化”则是首要的、第一位的，只有在“造化”面前，“心”才有所动。内在的情思、灵感只有受到“造化”的触动，才与之结合熔铸成统一的艺术形象。王履所说的艺术创作位次为：“心—目—华山”。首先是要有自己的主观认知，通过认知来判定；其次这种认知是依靠运用感官能力而获得的；再次感官所感知、摄取的信息则全部来自于自然造化。所以艺术创作的过程，是主观认知通过感官获得外部信息并对之回味、体验和熔铸的过程：外在的“华山”固然是艺术创造所要师法的第一自然，但是它还必须透过感官的观照作用，为主体所认识，得到充分的回味与体验。艺术形象的产生，不但需要艺术家长时间的心中酝酿，而且也需要受到某种契机的触发，方可将其所孕育的审美意象表现于作品中。王履由此也就强调了艺术家的“悟性”（个体感悟）在艺术创造中的特殊作用以及艺术创造本身的艰苦而不断深化的过程。于是在对艺术创造的侧重点和具体过程的认识上，王履便与张璪有了明显的不同。

二、“身与事接而境生，境与身接而情生”

比王履晚生一百多年的祝允明（1460—1526）也强调了艺术创造的现实生活基础。

身与事接而境生，境与身接而情生。尸居巩遁之人，虽口泰、华，而目不离檐栋，彼公私之憧憧，则寅燕酉越，川岳盈怀，境之生乎事也。至于蛮烟塞雪，在官辙者聂聂尔，若单行孤旅，骑岭峤而舟江湖者，其逸乐之味充然而不穷也，情不自境出耶？情不自已，则丹青以张，宫商以宣，往往有俟于才。夫韵人之为者，是故以情之钟耳，抑其自得之处，其能以人之牙颊而尽哉。(《枝山文集》卷二《送蔡子华还关中序》)

在祝允明看来，艺术创作"往往有俟于才"，即有赖于艺术家"丹青以张，宫商以宣"的特殊创造本领，但这种"才"(才华)只是表现艺术家"情"(情思)的一种手段，"情"才是艺术创造的本体。艺术创造的过程就是"身"、"事"、"境"几种主客体因素的两次触发和转化为"情"，再通过物质材料将这种"情"传达出来的过程。

首先是"身与事接而境生"的第一次转化，就是说艺术家亲临其事，与现实生活发生直接的接触，这样"境"才得以产生。"境"不同于自然之"景"，而是艺术家亲身与"事"相接产生出来的，是对物景的反映。一个艺术家如果缺乏生活经历，望不出檐外，行不越户限，就不能够产生"川岳盈怀"之"境"，所以"境"是艺术家亲身与实际生活直接接触的产物。其次是"境与身接而情生"的第二次转化，它由"境"引发，是"身与境接"而产生出来的艺术家的情思。比如一个人"单行孤旅"，在翻山越岭、泛舟江湖之"境"中，那种"逸乐"的情趣就会充实而无穷。显然，如果不是"境"盈心于怀，与身相接，"情"是不会产生的。在由"事"到"境"再到"情"的这两次触发和转化过程中，都需要艺术家的亲"身"参与和感知体验，但程度又有所不同，第一次还只是直观中的初步印象，第二次则是对亲历印象的进一步咀嚼回味，已和艺术家的人生经验高度结合起来了。

祝允明的这个命题，既肯定了艺术创造必须来源于现实生活之"事"这个前提，同时也指出了艺术创造的复杂性和不断深化的艰苦过程，艺术家不但需要"行万里路"，获得丰富的人生阅历，而且还要付出艰辛的脑力劳动，充分调动自己的感知经验，反复回味和体验，才可能触发艺术创造的情思，诞生出优秀的作品。

正是基于艺术创造中各种主客体因素之间辩证关系的深刻认识，祝允明对当时艺术创造中的一些不良倾向提出了批评。

第一，是在"情"与"事"之间滑向外在之"事"的"物夺以迁"。

情从事生，事有向背，而心有爱憎，由是欣戚形焉。事表而情里也。达者以里治其外，昧者虽有真情之发，往往物夺以迁而回曲

之。是故知事之真可乐而乐之，则其情也始真，而为吾受用亦无不尽，非达者莫能矣。(《枝山文集》卷二《姜公尚自别余乐说》)

虽然是"情从事生"，但创作主体的内在情感与外在事物之间存在"事表而情里"的关系，"事"只是"情"的外显，所以要"以里治其外"，以"情"来节制"事"，而不是为外物所役"而回曲之"，这样反而妨碍了真情感的表达，就不能做到"真可乐而乐之"。

其次，情感是有逆有顺的，在艺术创造中，也不能任凭情感的泛滥，为情所役，而是要顺乎"物之自然"之理：

天下之理本皆顺，而事有逆；天下之心本皆顺，而情有逆。顺者，物之自然也。……而惟情之徇，则吾心始杂，顺逆不暇以计，惟爱者是图，而颠倒错乱，其涂愈繁矣，卒之得之寡而失之多，该不顺之效也。(《枝山文集》卷二《巽说》)

在祝允明看来，顺乎"物之自然"是天下之理，而"惟情之徇"则违背了这一事物发展的根本规律，所以会导致一系列问题，最终"得之寡而失之多"。其表现在绘画创作中就是"韵格过象"的毛病。

盖古之作者，师楷化机，取象形器，而以寓其无言之妙。后世韵格过象者，乃始以为得其精遗其粗，至三五涂抹，便成一人一物。如九方皋不辨牝牡，固人间一种高论。然尽如是，不几于废事邪！(《枝山文集》卷一《吕纪画花鸟记》)

所谓"韵格过象"，即重绘画的写意、神韵一类主体精神品格的抒发，而轻形或象，"三五涂抹"、"不辨牝牡"云云，正是宋元文人画的流弊。这种流弊的根源正在于"惟情之徇"，任由情感的宣泄，而违背了"物之自然"之理。

祝允明还由顺应自然的"万物之理"，对"写意"提出了新的见解：

绘事不难于写形而难于写意，得其意而点出之，则万物之理，挽于尺素间矣，不甚难哉！或曰："草木无情，岂有意哉？不知天地间物物有一种生意，造化之妙，勃如荡如，不可形容也。"(《枝山文集》卷一《题沈石田花果图》)

在祝允明看来，绘画的根本目的是"写意"，"意"具有非同寻常的内涵："意"首先与"形"相区别，绘事不难于写形而难于"得意"，但"意"并不是

前人所谓与“形”相对的“神”；“意”也不是画家的意念情绪，所以他对宋元文人画的末流“韵格过象”提出批评；画之意是一种显现“万物之理”的“生意”，画意不局限于物之神趣或自我之情意，应放远眼光，大其心胸，纵览天地万物，在感受宇宙造化之妙的同时，领悟天地万物间的生生之意，从而在画幅上将这一浩然之意点写而出。祝允明在这里超越了前面所提到的基于“身”、“事”、“境”、“情”等主客体因素的认识论层次，将艺术创造的目标直接提升到表现天地造化活泼灵动的生命本体论高度，在复古之风日炽的当时，这一见解无疑是深刻而富有启发的。

三、“妙在能合，神在能离”

晚明在艺术实践和批评界影响最大的当属松江派的董其昌(1555—1636)，作为当时的艺坛盟主，他和莫是龙的“理想就是对所有古代模式进行一次总结(集大成)”①，在如何继承前人艺术遗产的问题上，他的看法在当时和后世影响都极大。

董其昌首先指出师法古人的重要性，认为“学书不从临古人，必坠恶道”(《容台别集》)，“画家以古人为师，已是上乘”，“然学欲望见古人门庭蹊径，斯亦渡河宝筏，珍重！珍重！”(《画禅室随笔》)这里将学习传统技法比喻为“渡河宝筏”，意在告诫后人：要想到达艺术创造的理想彼岸，借鉴前人积累的经验这一“渡河宝筏”是必不可少的。

其次是这种师古要讲方式方法，并不是没有独创性的规规模拟与随人接踵。综合起来，大致可分为三个方面。

一是不可只摹仿一家之法，而是各家之法均可学，要吸收、综合各家之长，如他指出将赵令穰、赵伯驹、赵孟頫三家结合到一起，可谓妍美却不浓郁软熟；将董源、米芾、高克恭三家结合，放纵中却有法度。掌握了这两家不同风格的法门就如鸟添双翼，使自己愈加老练。这也就是他在山水画法中提出的“集其大成，自出机轴”，即自成一家，做到“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”。学习各大家之精华，掌握丰富的艺术技巧，便能“游刃有余，运斤成风”。

二是在临摹古人优秀作品时，还要以己之神领悟对象内在意蕴神态，是谓“神会”。董其昌强调：

> 盖临摹最易，神会难传故也。巨然学北苑，黄之久学北苑，倪迂学北苑，元章学北苑。学一北苑耳，而各各不相似。使俗人为之，与临本同，若之何能传世也。(《画禅室随笔》)

---

① 方闻、郭建平：《董其昌与正统画论》，《艺术探索》2007年第3期，第72页。

古代大艺术家们即使是学习前人，也会体现出个人的独特风格，而俗人只临摹对象之形，未能以己之神去把握对象的内在风神。他还指出："临帖如骤遇故人，不必相其耳目、手足、头面，而当观其举止、笑语、精神流露处。庄子所谓：'目击而道存'者也。"这也是强调在师古中要取其神韵、精髓，而不是仅仅把握外在形式上的东西。

三是在学习临摹过程中要有新的发现，不断提高自己的艺术表现能力。董其昌注意到，晚明的绘画相对古代的作品来讲是平面的，他写道：

> 古人论画有云："下笔便有凹凸之形。"此最悬解，吾以此悟高出历代处，虽不能至，庶几效之……古人画不从一边生去，今则失此意，故无八面玲珑之巧。（《画禅室随笔》）

董其昌还注意到晚明山水画作品章法的混乱："今人从碎处积为大山，此最是病，古人运大轴只三四大分合，所以成章，虽其中细碎处多，要之取势为主。"（《画禅室随笔》）显然，董其昌的师古往往有着强烈的现实针对性，是以前人的成功创作经验来克服当时艺术创作中的明显缺陷。

再次，董其昌还要求在继承中进行创新，"学古而知变"。董其昌曾云："书家未有学古而不变者"，"然学古人书，正不必多似，乃免重儓之诮"，"守法不变，即为书家奴耳"。（《容台别集》卷二《书品》）可见在董氏的创作理念中，学古贵在能"变"，他还多次提到："余尝谓右军父子之书，至齐梁时风流顿尽。自唐初虞、褚辈，一变其法，乃不合而合，右军父子殆如复生。""临书如李光弼入郭子仪军，旌旗一变。又如苏、张纵横，同出鬼谷，不为其笼罩。虽肖似不足称也。""柳尚书极变右军法，盖不欲与禊帖面目相似，所谓神奇化为臭腐，故离之耳。"（《容台别集》卷二《书品》）很显然，在董其昌看来，古代大师们之所以取得成功，关键就在于能变，不为古法所囿。他本人独特书风的形成，可谓正是其主动求"变"而不与古人相类的结果。

关于如何"变"，董其昌又有着自己的见解和主张："且定一取舍，取人所未用之辞，舍人所已用之辞。取人所未谈之理，舍人所已谈之理。取人所未布之格，舍人所已布之格。取其新，舍其旧。不废辞，却不用陈辞。不越理，却不用皮肤理。不异格，却不用卑锁格。得此思过半矣。"（《画禅室随笔》）又言："书家以豪逸有气、能自结撰为极则。西升虽俊媚，恨其束于法，故米漫仕不甚赏心。"（《画禅室随笔》）所谓"能自结撰"，亦即为了不"束于法"，然而不"束于法"又并非无"法"，而是与古人"不合而合"、"离合之间"也。

综合董其昌在对待前人艺术遗产问题上的态度，可用"妙在能合，

神在能离”概括之。

> 盖书家妙在能合，神在能离。所欲离者，非欧、虞、褚、薛诸名家伎俩，直欲脱去右军老子俗气，所以难耳。那吒折骨还父，折肉还母，若别无骨肉，说甚虚空，粉碎始露全身。（《画禅室随笔》）

所谓“妙在能合”，即通古人艺术创作的技法和精神，学古时的“无我”，乃是将“我”化入到艺术的传统中去，取得经典的滋养，从而为人们所理解；要达“通变”之境，还要能“离”。惟有“离”方能“脱去右军老子俗气”，不必随之亦步亦趋。所谓“神在能离”，要能抒发性情，自辟路径。而“始露全身”，亦即艺术作品要表现董其昌自己追求的风格特征。综观董其昌一生留下的大量临古作品，不管是临二王、颜鲁公、怀素还是苏东坡、米南宫，初觉似之，细品又不像。他在深研古人笔法的基础上，无不透露出自己所追求的淡雅、真率的个人精神品格。学古对于董其昌来说不再是一个被动的接受与模仿过程，而成了展露己意、树立“吾神”的契机。董氏对自己的师古成绩颇为得意：“不敢谓入古三昧”，然“书至余复一变，世有明眼人，必能知其解者”，批评赵孟頫“其虽有己意亦不用”，乃“为法所转”（《容台别集》）。董其昌以其充满个性的审美情趣及态度师法古人、学习传统，从而突破古人之藩篱，实现了他所谓的“离合之间”的创作理想。

这种学古而知变的师古观念，在晚明艺术界拥有相当广阔的市场。董氏挚友陈继儒论及学古时云：“临贴切忌紧逼，相逼而视，吾身方在瓮中，安能运瓮，此亦旁观棋枰，小变法耳。”（卞永誉：《式古堂书画汇考》卷三）赵宧光在论书著作《寒山帚谈》也提倡：“仿帖不得不记前人笔画，又不得全泥前人笔画，比量彼之同异，生发我之作用，变化随疑，始称善学”。他还要求书法既能合乎古法，又能有逸调韵致，故主张学古能变。从格的要求出发，宜学古有法，模拟前人；从调的要求出发，宜笔有创意，自成一家，认为两者结合，方能臻妙。可见上述书家都极为强调在学习古人的同时，不能泥古，要知变，这些话说明师古过程中，古人与自我、模仿与创造之间的鸿沟消失了，或云界限变得模糊，创造力同样被强调和重视。

最后，董其昌还进一步提及了“师造化”的问题。他在《容台集》中指出：“画家以古人为师，已自上乘，进此以天地为师。”即在学习古人达到“上乘”水平时，进一步就要以“天地为师”了，而不能满足于“范本”上的收获。他要求画家到山水自然之中观察自然的变幻，体验江山的灵气，“看得熟，自然传神”。“朝起看云气变幻，可收入笔端。吾尝行洞庭湖，推蓬远望，俨然米家墨戏。”董其昌从画的角度看山水云烟树石，可

见其对艺术与自然之间关系的观察和思考深度。他还强调对山水树石气势情态的体验："画树木，各有分别。如画潇湘图，意在荒远灭没，即不当作大树及近景丛木。画五岳亦然。如画园亭景，可作杨柳梧竹及古桧青松。若以园亭树木，移之山景，便不称矣。若重山复嶂，树木又当直枝直干。"（《画说》）"远山一起一伏则有势，疏林或高或低则有情。"他还进一步地阐发说：

> 读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立郛郭，随手写出，皆为山水传神。（《画禅室随笔》）

"胸中脱去尘浊"是要求画家养得胸中逸气。逸气不仅来自行万里路的体验，而且来自艺术家学养制约下对自然的独特感悟。如此内营（构思）的自然丘壑之意象方能超逸平淡典雅而丰厚，方能为山水传神。由此可见，对自然造化本身的观察体验成为董其昌脱略前人形迹、形成自己艺术风格的重要条件，也为他的"神在能离"的"离"找到了真正的落脚点。

稍晚于董其昌的唐志契（1579—1651）在"师造化"问题上也有独到的认识，他在《绘事微言》中提出：

> 凡学画山水者，看真山真水，极长学问，便脱时人笔下套子，便无作家俗气。古人云："墨沉留川影，笔花传石神。"此之谓也。盖山水所难，在咫尺之间有千里万里之势，不善者纵摩画前人粉本，其意原自远，到落笔反近矣。故画山水而不亲临极高极深，徒摹仿旧人栈道瀑布，终是模糊丘壑，未可便得佳境。

在唐志契看来，亲临山水、直面自然是如此重要，只有自然才是创作灵感的源泉，惟有师法自然才能摆脱时人那种陈陈相因的技法俗套，进入佳境。此外，"看真山真水"还有一层更深的含义，就是唐志契认为只有直接与山水自然相接触，才能得到山水自然的性情，而得到山水自然的性情，这是画山水画的根本所在。

> 凡画山水，最要得山水性情，得山水性情：山便得环抱起伏之势，如跳如坐，如俯仰，如挂脚，自然山性即我性，山情即我情，而落笔不生软矣。水便得涛浪潆洄之势，如绮如云，如奔如怒，如鬼面，自然水性即我性，自然水情即我情，而落笔不板呆矣。（《绘事微言·山水性情》）

所谓山水性情，唐志契解释为“山性即止而情态则面面生动，水性虽流而情状则浪浪具形”。非但山水，“虽一草一木莫不有性情”，所谓的“气韵生动”，就是展现天地万物的这种“生化之意”。这与祝允明所说显现“万物之理”的“生意”是高度一致的。

唐志契由此对艺术创造的“源”与“流”有了全新的感悟：“古人亦不过真山真水上探讨，若仿旧人，而只取旧本描画，那得一笔似古人乎？”古人的艺术创造是建立在对真实自然的观察体验基础上，所谓学习古人，并不是“只取旧本描画”，而是要溯本求源，回归到古人艺术创造的起点——“真山真水”上。这才是艺术创造之源。唐志契的观点给明代有关艺术创造门径的纠结作了一个有力的收束。

第三节　“画分南北宗”——艺术流派的风格分析

与明代帝制空前、文网森严的现实形成鲜明对比的是，“明代文人的‘好名’之风又是历代文人所不可及的。因为急于求‘名’，难免浮躁，艺术思想上稍有不合就自命为某派，艺术批评和艺术实践方面也就门户、派系纷立，‘名家’层出，而门户之见亦彼此喧嚣。各个派系的‘宗主’门下往往门客信徒众多，彼此攻讦，旅进旅退。”①这在表面上看来有些不可理解，其实正是文人在思想文化领域受到政治高压，不得不将部分兴趣转移到受到主流思想控制相对较弱的“艺术”领地的结果。单以画派为例，明代前期，画坛主要以戴进、吴伟为代表的浙派、江夏派为主流，他们以南宋马远、夏圭的山水画为学习对象；明代中期，以文徵明为代表的吴门画派兴起，推崇以元四家为代表的元代文人画；明代末期，又有所谓“松江派”、“华亭派”、“云间派”等涌现。在各家各派的纷争中，有关各自艺术流派的发展和风格问题自然也就成为他们关注和思考的焦点。“画分南北宗”论正是在这样的艺术背景下被提了出来。

一、南北宗论的提出

应该说，南北宗论的提出并不是哪一个人的功劳，虽然艺术史家们一般将其归结在董其昌的名下。

早在董其昌之前，就有关于艺术流派风格的“行家”和“利家”之分。本章第一节曾引用的元代赵孟頫和钱选关于“士夫画”的讨论其实在某种意义上正是南北宗论的滥觞。处在复古思潮下的明人不但热衷于传播元人的艺术观，也喜欢在传播过程中添加自己的理解，造成了错综复

① 刘道广：《中国艺术思想史纲》，江苏美术出版社2009年版，第242页。

杂的局面。

著名画家文徵明(1470—1559)的画论中已有“作家画”和“士气画”的区分,并认为文同的《盘谷叙图》“作家、士气咸备,要非此老不能作也”(《跋文湖州盘谷图卷》)。而何良俊(1506—1573)在《四友斋丛说》中从创作主体出发,辨析了“行家”和“利家”(又作“戾家”、“隶家”,是外行的意思,跟“行家”相对)的不同:戴进为明代“行家”之首,其余如吴伟、杜堇、周臣等,其身份是精通绘事的职业画家,技法精湛熟练,师承自南宋的马远、夏圭一派。沈周为“利家”之首,其余如唐寅、陈淳、文徵明等,属于绰有余力而不经意为之作画的业余画家,其师承对象是元四家。何良俊虽然承认“利未尝不行”,但认为“限于人品”,“单是行耳,终不能兼利”。像戴进才学修养不足,终为“行家”。由此可见,元人有关“戾家画”的简短记述在何良俊那儿已经发展成蔚为系统的“正派”和“院体”的划分,并且对两者的态度也发生了截然的改变,具有了后来的南北宗论的雏形。

其后又有詹景凤(1532—1602)在跋元代饶自然《山水家法》时对“逸家”和“作家”(行家)的详细区分,把“戾家”改作“逸家”,进一步突出其形式风格上的文人画“气韵”特征。詹景凤不但强调“逸家”和“作家”各自独立的历史发展脉络,列举出一大串画家名单,而且考虑到“兼逸与作之妙”的两派兼容的情况。此外,詹景凤还指出,“文人学画,须以荆、关、董、巨为宗,如笔力不能到,即以元四大家为宗,虽落第二义,不失为正派也”。而“南宋画院及吾朝戴进辈,虽有生动,而气韵索然,非文人所当师也”。崇尚文人画,贬抑院体画的态度十分鲜明。詹景凤此文写于万历甲午(1594)年,是年董其昌四十岁,而董其昌提出“南北宗论”则在他五十岁之后①,两者孰先孰后可谓一目了然。

由上可见,在董其昌之前,明人关于绘画艺术流派的认识已经相当成熟。这不能不对南北宗论的提出产生相当的影响。董其昌关于南北宗的论述如下:

> 禅家有南北二宗,唐时始分。画之有南北二宗,亦唐时分也,但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水,流传而宋之赵幹、赵伯驹、伯骕,以及马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董巨、米家父子,以至元之四大家。亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛,而北宗微矣。(《画旨》)

---

① 陈传席在《中国山水画史》第8卷“董其昌和南北宗论”中对此作过详细考证,认为“南北宗论”出于董其昌五十岁之后所创,颇为学界采信,兹从此说。

从南北宗论的提出来看，当和文人画理论的成熟密切相关。董其昌在《画旨》卷上中另有一段论文人画的话：

> 文人之画，自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫，及虎儿，皆从董、巨得来。直至元四大家，黄子久、王叔明，倪元镇、吴仲圭，皆其正传，吾朝文、沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也。

董其昌总结的这个文人画系统，明显区别于大李将军开创的"非文人画"系统，和他在南北宗论中表达的观点基本一致。

董其昌的好友莫是龙的《画说》、陈继儒的《偃曝余谈》中也有类似南北宗论的文字，其后沈颢的《画麈》、徐沁的《明画录》亦有"南北宗说"，内容主旨大致相同，只是所指南北画家人名略有出入。这说明，南北宗论作为对中国绘画艺术流派风格的总结性论断，有着对前人相关理论遗产的借鉴吸收和长时间的酝酿积累，其在晚明的出现属于水到渠成，俨然晚明绘画界的共识。董其昌的贡献在于，"因精通禅学，他不过将当时人所能认识到的问题，用禅家'南北宗'作喻，说得更简洁、更明了而已。所以，影响也就更大。但他所反映的思想却是历代文人的一贯思想。此论一出，之所以能成为主流，正因有此雄厚基础故也"①。

二、南北宗论的观点

细审董其昌等人的观点，其核心思想是提出了艺术流派的分类标准问题。

这个分类标准首先建立在对唐宋以来艺术史发展的脉络梳理基础上，董其昌等将错综复杂的艺术史简化为王维、李思训各创门庭、泾渭分明的两大流派，勾画出从唐至明文人画与院画两条线索，并借用了禅宗中的南北宗两派来予以命名。这种在对历史上艺术家及其作品进行流派分类的过程中阐述自己的理论观点的方法，属于典型的"论从史出"。

其次，从董其昌等人流派分类的显性特征来看，具有技法形式和审美风格上的双重差异。

技法形式上主要表现为"着色"和"渲淡"的差异。"着色"即工笔青绿山水技法，"渲淡"即水墨技法。如董其昌等人所说，唐宋画风确实存在两种不同形式风格。李思训父子创造"斧劈皴"，画作多表现北方以

---

① 陈传席：《中国山水画史》，天津人民美术出版社2001年版，第562页。

"石骨"为特点的崇山峻岭，色彩以青绿为主，此后也多有师从，影响深远；而王维将勾斫之法（工笔）改变为水墨渲染，其同族兄弟王洽始用泼墨，宋米芾父子为了表现江南的雨中山水，打破了传统的勾、皴、染的一套程式，首创"落茄法"，用淡水墨卧笔横点成块面，可谓重墨至极。由笔墨技法的不同必然导致两派画面审美风格上的差异性。陈继儒对此评价："李派粗硬无士人气，王派虚和萧散……至郭忠恕、马和之，又如方外不食烟火人，另是一骨相表。"（《偃曝余谈》）其另一文章《书画家南北派》中更以"文"、"硬"概括南北宗画的风格特征："文则南，硬则北。不在形似，以笔墨求之。"是说北宗画用笔硬，而南宗画用笔文，"文"和"硬"不但有用笔的轻重、刚柔、燥湿的区别，更含有柔软悠淡与快猛躁动的美学风格的分野。沈颢便将这一含义点出，他说："南宗则王摩诘裁构淳秀，出韵幽淡，为文人开山；北宗李思训风骨奇峭，挥扫躁硬，为行家建幢。"（《画麈》）董其昌将南宗文人画的审美特征归结为"淡"，以"平淡"、"古淡天然"、"天真幽淡"、"奇古荒率"来评价作品，说明其不事雕琢、不求工细、不加造作的自然风格。正如本章第一节分析董其昌的"士气说"时所指出，文人画的审美风格跟其独特的笔墨技法有着直接的关系，"以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙"，将书法功力运用到绘画中，用笔有骨力又不露锋芒，做到刚柔相济，笔随意变，这样方能"绝去甜俗蹊径，乃为士气"。而北宗的勾斫之法，透露出一股刚狠之气，纵横恣肆，无以复加，以致被时人斥为"邪学"。

再次，外在笔墨和审美风格的差异又隐含着两派艺术家的艺术思维和个人胸襟怀抱上的霄壤之别。

以禅论艺术流派始自宋代严羽的《沧浪诗话》："大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。"这说明两者在思维上的一致性。基于同样的原因，精于禅学的董其昌等人则把禅家的悟禅方法运用到绘画上。禅宗中的南北两系，若从修行的方式和功力来看，以神秀为首领的"北宗"是"渐悟"派（渐次苦修而悟），神秀就几十年如一日地苦读苦修苦悟，而且悟得不彻底。以慧能为首的"南宗"是顿悟派。慧能一天书未读过，而且对禅理并无研究，拿到袈裟时尚未剃发，他忽然作偈，又那么高明——彻底了解禅宗的教义，一定是顿悟，一定是性中原有。所以，"南宗"又称"南顿"，"北宗"又称"北渐"。正是这种修行功力上的差异，让董其昌领悟到艺术创作中的两种思维方式："譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也。"（《画禅室随笔》卷二《画源》）陈继儒也指出，南宗画"此又慧能之禅，非神秀所及也"（《偃曝余谈》）。这两者之间的关系，恰如清代方薰在《山静居论画》中所总结："画分南北两宗，亦本禅宗南顿北渐之义，顿者根于性，渐者成于行也。"

要言之，与"南宗"相通的文人画，需要艺术家的天赋，所谓"'气韵'

不可学，此生而知之，自然天授”(《画旨》)。这是单凭功力而无法企及的。文人画依靠艺术思维上的“顿悟”，十分省力，而且“一超直入如来地”，因此能得天趣，有书卷气。董其昌在评王维的一幅画时说：“余评摩诘之画，盖天然第一。其得胜解者，非积学所致也。想其解衣磅礴，心游神放，万籁森然有触，斯应此，殆技进于道，而天机自张者耶！”(董其昌：《唐王摩诘〈江干雪霁图卷〉》)显然，王维能高居南宗之首，就在于他在透彻之悟中“得其胜解”，能“悟”入万籁，参乎造化，从而使“天机自张”。而与“北宗”相联的是“行家”之画，只重苦练，如同“北宗”那样“面壁苦修”、“积劫方成菩萨”，虽然技法高超，但无天趣可言，故不宜学。

而“顿悟”和“渐悟”的艺术思维也反映了艺术家的“胸次”，造成其对待艺术的态度截然不同，艺术之于艺术家便呈现出完全不同的功能。董其昌云：“幽淡而言，则赵吴兴犹逊迂翁，其胸次自别也。”这种胸次当指文人“胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立郛郭”的胸中逸气。董其昌说：

> 画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为物役者，乃能损寿，盖无生机也。黄子久、沈石田、文征仲皆大耋，仇英知命，赵吴兴止六十余，仇与赵品格虽不同，皆习者之流，非以画为寄，以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。(《画禅室随笔》)

文人画家胸襟怀抱开阔，能饮吸天地万物之气，玩自然于股掌之间，以自然为乐，所以眼中的自然，生气勃勃，反过来亦陶冶得人的心里一派生机。而兴之所至，以画为寄，寄乐于画，绘画创作便成为人的宣泄情怀、创造自然的一种需要，一种自然对象化的途径，这就是“以画为乐”。反之，“习者之流”的职业画家被造物所役，为自然所驱使和束缚，颠倒人与物的主客体关系。其看自然而不能生出心中之生机，因之作画反而损害精神、消耗精力，“其术亦近苦矣”。胸襟怀抱的差异甚至会影响到画家的寿命，在他心目中“南宗”画家能够长寿，“北宗”一系的画家短寿。这也正是南北宗画家的艺术思维和胸襟气度差异造成的必然结果。

最后要指出的是，这个分类标准具有强烈的主观倾向性和评价性。像董其昌、莫是龙、陈继儒在评述画史的过程中都毫不掩饰对南宗画派的偏爱，而且极力排斥所谓的“北宗”绘画，沈颢甚至指责“北宗”画家入了“邪道”，是“野狐禅”。南北宗论的产生有当时的政治、宗教、经济、社会风气的根源，更主要的是与当时绘画界的现实情况密切相关。盛行于明初期和中期的浙派和吴派山水画，到了董其昌生活的年代日渐衰

微，其末流中产生了因匠气、习气造成的衰颓画风。南北宗论的创立者们想通过对从唐至明近千年的山水画的分析总结，用艺术风格分流派，并加以褒贬，以建立绘画的新风格和绘画批评的新标准。由于他们都是文人画家，自然要站在“利家”的立场上，以文人画家的美学观和艺术观来评价画史，贬低南宋以上的院画和青绿山水画体系以及浙派，竭力抬高文人画以及他们所代表的画派。

三、南北宗论的历史影响及意义

董其昌等人的南北宗论问世以后，一时追随附和者众多，几乎难见疑义之声。并且，南北宗论还指导着画家们进行绘画创作，展开艺术批评，甚至出现了“崇南贬北”的呼啸，其影响一直延续到清代乃至民国初期，甚至在日本出现了以“画分南北宗”为理论基础的“南画”系统，足见其在晚明以后艺术史和艺术批评史中的重要地位。

第一，从艺术史的研究角度看，“董氏总结了数百年来山水画演化发展的历史经验，或多或少认清了其中的历史轨迹，——从董源、巨然，演变到宋代二米，再进至元代的赵孟頫及元四家，到明代的‘吴门’画风，是一脉相承而来的历史事实，而非董氏凭空捏造。董其昌强调这一历史发展的事实的目的不过是强调今后还将进一步继承并发扬光大。其实，把董源、巨然等人视作‘南宗’文人山水画的‘正脉’，元明时代的许多画家早已认定，董其昌不过是从理论上把这个既定的事实公开揭示出来罢了。而这个所谓‘南宗’的历史传统，也的确同另一股‘院体’的传统（所谓‘北宗’）有所不同。历史上虽曾有过一些两者相互影响及交融的事实，但从维护‘文人画’传统的纯洁性而言，对于某些非‘南宗’画家之乏于深厚的文化素养之病，贬议之亦不为过。”①

第二，必须承认，南北宗论是一种主体性建构意味极其浓厚的艺术史和流派风格论。这种对唐宋至明一段的艺术家在风格流派的捏合上确实有许多主观臆测的成分，但在客观上为后世提供了一个认识中国艺术史的框架体例，尤其是其将文人画（士夫艺术）理论做了集大成式的发展，为后人指出了值得师承、效法的对象（“吾曹所当学”），促进了文人画理论在明代的成熟和体系化，为后世提供了一种值得借鉴的理论范式。

确实，此前并无自觉的文人画与院体画的分派意识，也没有厚此薄彼的情形。而对文人画、南北宗的标榜也有力地促进了中国绘画中正统观念的形成。由董其昌、莫是龙等人确立了南宗画家地位的“正宗论”，发展到清初“四王”那里，则被比附为儒家的道统，张起了画学正脉

① 徐书城：《中国绘画艺术史》，人民美术出版社 2001 年版，第 203—204 页。

的大旗。王时敏说:“钟王妙迹,万世罕逮,董巨逸规,后世竞宗。”(《西庐画跋》)王鉴说:“画之有董巨,如书之有钟王,舍此则为外道。惟元季四大家,正脉相传,近自文沈思翁之后,几作广陵散矣。”(《染香庵画跋》)王原祁则指出,“画中有董巨,犹吾儒之有孔颜也。余少侍先奉常并私淑思翁,近始略得津涯。方知初起处从无画看出有画,即从有画看到无画为成性。存诚宗旨董巨得其全。四家具体,故亦称大家”(《麓台题画稿》)。由此绘画中的董、巨和书法中的钟、王一样,具有不可撼动的历史地位,成为后世艺术家竞相效仿的对象和师法的唯一标尺。艺术正统的确立有力地改变了艺术史的进程,形成了竞崇“南宗”而贬斥“北宗”匠气的时代性潮流,客观上促成了文人画一枝独秀的画坛格局,引导和推动了中国艺术史上的又一个壮观的山水画时代。从这个角度而言,它是一种积极参与历史建构的主动性力量。恰如清代方薰所说:“书画自画禅堂开堂说法以来,海内翕然从之。”(《山静居论画》)

第三,南北宗论对艺术批评方法论的启示价值。董其昌等人对艺术流派的风格研究虽然粗率,逻辑上不甚严密,但在艺术学研究方法上有其独特之处,比如他们将不同类型风格的艺术家群体进行比较研究,从而提炼出南北宗各自的风格特征,为人们正确认识这两类艺术提供了参照。同时,他们也注意到同一艺术流派内部的演化,对两派的发展脉络作了简要的勾勒,为人们进一步厘清其中的渊源和影响打下了基础。此外,董其昌等人还在画论中阐述了南宗画创作的一系列具体问题,诸如师法、取景、笔墨、创作态度和艺术家的主体修养等。这种横向和纵向结合的比较研究视角,也启发了后人从笔墨技法、审美风格、胸襟怀抱、艺术思维等多个角度继续对南北两宗的优劣短长进行探讨和争论,使得诸如“士气”、“笔墨”、“生拙”、“幽淡”、“古淡天真”、“神变”、“寄乐于画”、“丘壑内营”等文人画概念和范畴成为明清艺术批评史的重要话语资源,从而发展、充实、丰富和完善了文人画艺术理论。“结果像一则尽人皆知的寓言所说的那样:一位父亲对儿子们说,果园里埋着财宝,儿子挖遍整个果园,却什么财宝也没有找到,然而,这样一来,葡萄园里的地被掘松了。”①葡萄的丰收给儿子们带来了财富。

第四,不容否认,南北宗论一味崇南贬北,强调“顿悟”、“墨戏”,要“寄乐于画”,抹杀院体画的历史贡献,助长了轻视艺术技巧功力的风气,消极影响也不容小视。有的研究者对此作出中肯的评价:“作为明清绘画的特殊成功经验并被作了普遍推广的真理或传统,主要是由董其昌在《画禅室随笔》中所确立起来的……他们在确立某一个成功的特

① 参见[爱沙尼亚]斯托洛维奇:《艺术活动的功能》,凌继尧译,学林出版社2008年版,第139页。

殊真理的同时，总是提出一个相对立的观点，这个相对立的观点，实际上正是唐宋画家取得普遍成功的经验和传统。这样，无意中便使后人看到了特殊真理的成功，并误认为它是唯一的真理，会导致普遍的成功，从而对之作普遍的推广；同时又看到了普遍真理的失误，并误认为它不是真理而是谬误，会导致普遍的失误，从而对之作普遍的否定。中国绘画史的风气，于是发生了根本性的转捩。"①

① 徐建融：《元明清绘画十讲》，复旦大学出版社 2004 年版，第 180 页。

第二十章 明代浪漫主义艺术批评思想

明代从嘉靖后期开始，艺术界出现了一股新的思潮，至隆庆、万历起逐渐扩大，并发展成为主导诗文、戏曲、小说、书画乃至建筑园林各个领域的共同倾向，从而替代了此前已绵延一两百年的复古艺术思想。这股艺术新思潮的核心是：强调艺术源于人的心灵，以师心代替师古，要求艺术家冲破礼教的藩篱，摆脱理学的羁绊，充分体现人的个性，主张任性而为，不受任何束缚，以真实、自然、与化工造物同体为最高审美原则。

这股浪漫主义艺术思潮的代表人物有李贽、徐渭、汤显祖、公安三袁等，他们或以师承相知，或以交游相慕，彼此之间有着密切的联系和共同的思想倾向，常常声应气求，相互鼓吹，相互声援。作为晚明个性解放文化思潮的重要组成部分，其兴起既有着深刻的社会文化背景，又有着艺术批评思想自身发展的内在要求。

从外缘来看，有经济和文化两方面的因素。就经济领域而言，资本主义因素（手工业不断发展，社会分工不断扩大，商业资本的集中和扩大，并渗透工农业生产中，转变为产业资本）在东南沿海富庶地区的发展，促成了明代市镇的急剧繁荣和新兴市民阶层的崛起。而从事手工业和商业活动为主的市民阶层的迅速发展，必然在思想文化上出现新的要求。市民意识的发展，必然要求冲破长期以来封建纲常伦理的束缚，寻求个性的自由，这构成了明代个性解放思潮的经济基础。葛兆光对此曾有精辟的分析："种种迹象表明，在嘉靖以后，民间社会渐渐拥有较大的空间，市民生活风气也趋向多样化，伦理同一性的约束越来越小，而官方控制力也越来越松弛。随着城市、商业、交通以及印刷技术和造纸技术的发达，知识传播更加容易，也越来越超出官方意识形态允许的边界，士绅与市民所拥有的财富资源，也使得另外开辟思想表达和知识传播的渠道成为可能。"①

在这样的社会背景下，思想文化领域也出现了新的动向：自由讲学之风在官方政治意识形态和民间社会生活之间，开辟了一个表达意见

① 葛兆光：《中国思想史》第2卷，复旦大学出版社2009年版，第300页。

的“公共空间”。正是这个空间，给思想的自由表达和“心学”的蓬勃兴起提供了机会。“心学”的发轫与盛行，提供了萌育浪漫主义艺术思想的文化土壤。王阳明(1472—1528)的心学作为对程朱理学的反动，秉承“心即理”、“心外无物、心外无事、心外无理”的核心观念，试图通过唤起人的“良知”来“净化”民众灵魂，以达到人与天地一体的存在境界，从而实现群体与个体、普遍与特殊的统一。阳明心学表露出的强烈的主体意识(“人是天地之心”，“只是一个灵明”)，以及“人人同具良知”、“满街都是圣人”的圣凡平等思想，在客观上适应了当时的精神心理气候，以致“变动宇内，士人靡然从之，……程、朱之学几于不振”(沈德符:《万历野获编》卷二七《释道・紫柏评晦庵》)其对明代中叶及晚明思想产生了广泛而深刻的影响。以王艮(1483—1541)为发端的王学支脉——泰州学派进一步发展了王阳明的思想，高度肯定人的自然本性“私心”、“人欲”之存在合理性，并认为“百姓日用条理处，即是圣人之条理处”，把“道”归结为“百姓日用”，使得“道”由形而上的“天理”、“良知”变而成为“身”、“生”、“命”、“欲”、“赤子良心”、“情”等名称各异但与百姓日用的确息息相关的范畴，这对传统的抹杀个体正当物质精神需要的思想文化价值体系和观念，及其所建造的封建纲常的文化心理网络，无疑都是一种最有力的冲决。该派学者志不在庙堂，而在于化民成俗。这些人特立独行，意气风发，在举世多乡愿的明代知识界，这些泰州学者亦狂亦狷，特具振聋发聩的警世功能，其影响也就超越学术界，而形成了晚明文化界的另一番气象。

明代中晚期南方经济的蓬勃发展和市民阶层的形成，哲学、美学思想领域追寻人间个人主体性的学风，相互影响，彼此呼应，终于打破了明代前期“复古”当道的沉闷局面，为当时的艺坛注入了一股新鲜的空气，在艺术实践中体现出追求浪漫精神的时代风尚。而这也构成了晚明艺术批评思潮嬗变的内在根源。

首先，艺术关注的对象下移，重视从“市井”生活中捕捉诗意。泰州学派把俗人和圣人、日常生活与理想境界、世俗情欲与心灵本体彼此打通，肯定日常生活与世俗情欲的合理性，把心灵的自然状态当成了终极的理想状态，也把世俗民众本身当成圣贤，从而肯定人的存在价值和现实生活意义。世俗生活成为艺术表现的主要对象:与前代文艺以英雄豪杰、帝王将相为描摹对象相比，晚明艺术家对缤纷繁华的市井生活给予极大的关注，以生动、逼真的笔法描绘日常生活的场景，普通人诸如屠夫、小贩、商人、妓女、牧童、绿林、骗子、货郎等成为艺术的主角，世俗生活的丰富多彩一一展现于艺术之中。在绘画题材方面，内容也不断丰富，创作空间不断拓展。在花鸟画题材领域，除了梅、兰、竹、菊、松、石等传统文人画题材外，明代文人画家更加关注生活，像蔬菜、桑蚕、田

丘、蛙、猫等都成为他们进行文人画创作的新题材，并将质朴的民间趣味和淡雅的文人气息进行了巧妙的糅合。在表达意趣方面，表现出较明显的世俗化的生活气息。明代文人画家作品中也很难感受到“元四家”那种超越世俗、高蹈清雅的出世心境。

其次，与艺术表现对象的下移相对应，其在艺术审美上也体现为平民式的大众趣味，而着意突破“以古人为师”的复古、拟古桎梏，在古今、雅俗之间选择了今人的俗趣。在小说戏曲等大众文艺风行社会的情况下，“谐俚耳”往往成为这些艺术样式的共同价值诉求。冯梦龙就认为艺术的目的在于“触里耳而振恒心”(《醒世恒言序》)。这里的“里耳”，就是“俚耳”，也就是民间的、市井的、老百姓的审美要求。明代戏曲也往往根据下层大众的喜好，在舞台上以口语俗话表演普通人、家常事、人间情，达到徐渭的“歌之使奴童妇女皆喻”之接受效果。而这种面向市民大众的艺术通俗化要求，也使得戏曲日益从格调高古的文人雅趣中脱开身来，寻找到真正的价值依托。臧懋循甚至据此批评汤显祖的《牡丹亭》中集唐诗用得过多，文人化、雅化、案头化过于明显的毛病：“凡落场诗宜用成语，为谐俚耳也。临川往往集唐句，殊乏趣，故改窜为多。”(《牡丹亭・言怀》)王骥德在《曲律》中也提到，“词藻工，句意妙，如不谐里耳，为案头之书，已落第二义；既非雅调，又非本色，掇拾陈言，凑插俚语，为学究、为张打油，勿作可也。”(《曲律・论剧戏》)显然其对戏曲面向世俗大众的综合性舞台艺术特性已甚为了解，故而在剧本创作中毅然地要与“案头之书”决裂。

再次，注重感官愉悦与世俗享受。明代中后期社会风气在商品经济和市民文化进一步发展的情况下“靡然向奢，以俭为鄙”(顾炎武：《肇域志》山西二)。此风由缙绅士夫、富商巨贾为先导和主流，并迅疾扩散于社会各阶层，整个社会审美风尚开始追求感官刺激，奢靡成风，违禁逾制，求新求变。尤其是以苏州为中心的江南地区“其民利鱼稻之饶，极人工之巧，服饰、器具，足以炫人心目，而志于富奢者争趋效之”(张翰：《松窗梦语》卷四《百工纪》、《商贾纪》)，起着“开风气之先”的作用。这种注重感官享乐的奢靡之风在各类艺术中也得到淋漓尽致的表现。从明中叶以后出现的“话本”、“小说”，如《金瓶梅》、“三言”、“二拍”中，可明显感受到“金钱万能”、“重利”等价值观念的滋生力量，金钱关系似要冲破道道防线，势将支配一切社会关系。而瓷器制造风格上的洒脱随意，千姿百态，也充分体现了这种时代风貌的变化。

其另一表现则是日常生活的艺术化。如民间私家造园盛极一时，“士大夫之家居者，率为楼台、园囿、池沼，以相娱乐，近水则为河亭游舫，蓄歌妓，弄丝竹，花晨月夕，酣燕不绝，风流吟啸，仿佛晋人，其有朴鲁而不为放达者，则群起而非，笑之曰伧。”(郑廉：《豫变纪略・自序

二》)室内陈设也极为艺术化,明式家具造型古朴,结构简练,充分运用木材本身的纹理和色质,既实用又美观,达到实用价值和造型艺术的完美结合。瓶花、庭院养花乃至盆景也是士大夫生活的一个组成部分,书画装饰更是必不可少。而官僚和富商为了追求享乐,打发闲暇时光,购买儿童,教习歌舞戏曲,有时也招募戏曲艺人,私家蓄养,随时听用。当时名流和达官如李开先、何良俊、申时行、黄汝亨、邹迪光、阮大铖之辈,都自蓄声伎。甚至如雕刻、制壶、陶冶常常被看作小技、末艺的艺术形式也被文人视为"雅玩",而津津乐道。值此时代氛围,理性主义在人们的思想认识中逐渐褪色,感官刺激和享受的有意识追求得到增强。

最后,"情"、"欲"代替"道"成为艺术表现的重要主题,情不但是人的生命,也是艺术的生命。汤显祖的《牡丹亭》一剧是昆曲之冠,不仅表彰情爱,向理学的传统规范挑战,而且女主角杜丽娘因情而死,又起死回生,使情爱之重超越生死。这种生死不渝的真情正是明代审美理想的制高点,是当时人性所能达到的最高境界。作者把这种真情升华到价值观的高度,它实际上已超越了男女之爱的狭隘范畴,成为一种普遍的人类之爱,一种与封建理学相对立的爱的哲学。此后,明代剧坛掀起一股叙写浪漫爱情的热潮,新作、佳作层出不穷。这些作品都把男女主人公的爱情当做人世间最美好的情感加以歌颂和推崇,且不约而同地把情爱置于生命之上,所谓"生生死死两情连"(孟称舜:《贞文记》),"不识为情死,哪识为情生"(吴炳:《画中人》),"堪笑人生驿路,纷纷碌碌,总跳不出情字里"(吴炳:《情邮记》)。艺坛的这股浪漫的潮流如同一阵清新的春风,一片灿烂的阳光,给人间带来了温暖和希望,给予时人最真切的情感启蒙。

晚明蓬勃发展的艺术实践,客观上对艺术批评提出了如何解决"古"与"今"、"情"与"理"、"雅"与"俗"三重矛盾的时代命题。而从艺术批评思想自身演变的规律来看,历经明初一两百年的复古思潮陈陈相因的观念束缚,字剽句摹、饾饤堆垛的艺坛恶习已严重窒息了艺术生存发展的空间,也必然存在着强烈的"反拨"需要,以求杀出重围,获得生机。

明代中后期的艺术批评家们或思想家、或艺术家,或集二者于一身的身份,也使得他们能够切实感受到艺术批评的外缘内因:社会经济发展刺激起来的新兴阶层的现实审美需要,个性解放思潮带来的猛烈冲击,艺术批评自身的发展变革动力……种种因素叠加交织,终于逼使他们在理想与现实之间,主体个性与客观世界之间,个体情欲与社会理性之间大胆地选择了前者,一举冲决了因循守旧、泥古不化的时代网罗,为艺术发展指出了全新方向。

第一节　李贽："吟心说"

李贽(1527—1602)是明中晚期浪漫主义艺术批评的先驱式人物。他受阳明"心学"及其泰州后学的影响，建立了以"童心说"为中心的哲学本体论，其批判锋芒直指程朱理学对于人性的禁锢和扼杀。他在艺术领域提出的"吟心说"也正是基于"童心说"的进一步展开。

一、"琴者，心也，琴者，吟也"

李贽对于艺术本质的认识见于他在《读史·琴赋》中提出的"琴者，心也，琴者，吟也，所以吟其心也"[①]的命题。

古琴是中国传统雅文化的典型，琴乐思想往往集中体现了儒家艺术观。其显著特征之一，是音乐及一切艺术必须受礼的制约，成为礼乐，其本质是"以道制欲"，以乐抑情，使之成为政治的奴婢、礼的附庸。这种"制欲"、"抑情"的艺术论首先由汉代班固在《白虎通·礼乐》中正式提出，即"琴者，禁也，所以禁人邪恶，归于正道"。

针对这一儒家正统艺术观念，李贽从两个方面对艺术作了全新的界说。

其一，艺术的本源是"心"，即音乐等艺术之所以具有感动人心的魅力，不是因为它们有所"禁"，而是因为它们真实自然地表达了演唱者的真心真情，故而能使人"独得其心而知其深"。李贽以"心"训"琴"训"乐"，而不是以"禁"训"琴"训"乐"，这一字之差鲜明地表达李贽对传统儒家艺术思想的责疑与批判。

这里的"心"有着特定的涵义，亦即李贽在哲学本体论中提出的"童心"。

> 夫童心者，真心也，……夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。
>
> 天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无一样创制体格文字而非文者。(《焚书》卷三《童心说》)

李贽在这里表述了两层意思：第一，"童心"是人的天然本性，是"最

① 李贽：《焚书　续焚书》，中华书局2009年版。本节所有李贽原文皆引自此书，下文只标篇名，不另注。

初一念之本心”,其特点是真实,是不受“道理”、“闻见”,即儒家正统教条熏染的心;第二,“真”既是立身之本,也是艺术的根本。惟有具备天然本性、自然要求、真实情感的人,才是“真人”,惟有真人反映真性情的作品才是真文,也才可能成为天下至文。李贽的“童心”说在哲学上延续了陆王心学的逻辑线索,把自然率真的主体性确认为最高本体,并从这种哲学观念出发自上而下地对艺术本体进行规定。他认为惟有童心,才是艺术创作的真正本源,出于童心的作品才是真正的艺术作品,并且有童心者方能妙文自出。李贽突出了“心”本体之于艺术的本源意义,强调艺术是心灵的表现和情感的抒发,而不是外在的封建政治秩序和伦理规范压制人的感性欲望和自然情感的工具。这显然是他提出“琴者,心也”论断的理论依据。

其二,艺术不光源自“心”这一本体,还必须通过“吟”的具体途径表现和传达出来,两者合起来“吟其心”方构成完整的艺术显现方式。如果说“心”只是艺术的终极本体,是潜在的、隐性的存在,惟有“吟”才能让其真正地呈现为具体的艺术形式,“心”本体才获得了现实的显现形式。

李贽还论述了“吟其心”(艺术创造和传达)的三个特点:

一是“顺其性”自然发出。李贽认为,艺术之可贵就在于各人表达自己的这种生命真实,是一人之独见,而不在“代圣人立言”,也不在模拟前人。各个人各有自己的真情,各有自己的性格,而创作上自然也有各自不同的格调,而决不能以古人格调为格调,一律相求。“性格清彻者,音调自然宣畅;性格舒徐者,音调自然疏缓;旷达者自然浩荡,雄迈者自然壮烈,沉郁者自然悲酸,古怪者自然奇绝。有是格,便有是调,皆情性自然之谓也。”(《焚书》卷三《读律肤说》)也就是说,艺术的创造是以人性的自由、自然的发展为前提,只有“顺其性不拂其能”(《焚书》卷三《论政篇》),充分发挥个人的自然性情,方能展现自己独有的风格,张扬出艺术的个性美。如果任由外在的、人为的“牵合矫强”只能扼杀艺术的生命力,而复古者不考虑个人的差异,一味追求古人格调、气韵,矫揉造作,违背自然情性之举,当然导致艺术生命力的枯萎。

二是途径多样。只要表达出个体的自然情性,不管用什么样的方法、途径或手段,都是好的艺术。从这个角度来说,魏晋以来的“丝不如竹,竹不如肉”以艺术媒介来评判艺术高下的观点是错误的。他认为对音乐艺术来说,“手”(琴或器乐)和“口”(歌或声乐)的区别并不是根本的,因为表现心声才是音乐的本质,所以音乐出于“手”(琴或器乐)或“口”(歌或声乐)只是音乐表现形式的不同,就其本质而言,它们仍是“同一心,同一吟”的,“心同吟同,则自然亦同”。声乐可以以嗓(音)表心,器乐也可以以手的演奏来表心,虽然从表心的途径而言,前者是通

过“言”、“声”来直接表达的，而“手”（琴曲）虽“无言而不能吟”，但“有声之不如无声”，“尽言之不如尽意”，其在艺术传达上有着自己独特的魅力，因此“善听者”同样能“独得其心而知其深”。它们都能体现出一种人性的自由表现所带来的“自然”之美。在李贽看来，艺术传达的媒介（手、口）并不能造成艺术的根本性差异，艺术的高下主要取决于“心固殊也”，心殊则手殊，手殊则声殊，因此，“得手应心”（从手的演奏来把握演奏者的内心情感状态）才是自然之道。

三是“吟”的过程可以毫无拘束，直至冲破“发乎情，止乎礼义”的框范。李贽认为真正的艺术创作是有感而发，是自我心性最自由畅快的抒发，是自由突破与创造，是一种极富个性的活动，而不是无病呻吟、虚情假意、千篇一律。李贽所推崇的真情是艺术创作主体在生命活动中长期郁积并受到特殊契机的触发喷涌出来的，具有极为强烈的心灵冲击力与震撼力，如他所说：“世之真能文者，比其初皆非有意于文也。其胸中有如许无状可状之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏，一旦见景生情，触目兴叹；夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣，遂亦自负，发狂大叫。流涕恸哭，不能自止。”（《焚书》卷三《杂说》）这种带着强烈深切的生命的情感抒发，是创作主体心灵的自由驰骋与翱翔，将主体个性张扬到了更高的思想层面，激荡起汹涌的感情狂涛。“宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏之名山，投之水火。”作家“心中之不平”，压抑日深，“蓄极积久”，到了“势不可遏”的地步，必然像火山一样喷发出来。艺术创作就是郁塞的个性情感的奔突宣泄和解放。“发愤而作”是艺术创作能否表现真心、张扬个性的一个重要条件，是检验创作动机是真是假的标志，文艺“不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻吟也，虽作何难乎？”（《焚书》卷三《忠义水浒传序》）

李贽对“诉心中之不平”的悲愤之音的推崇体现了启蒙思潮影响下的人性觉醒，对当时及后世的戏曲作家和美学家都产生了重大影响。汤显祖主张“得骚之意而行之，悲恻排荡，愤狷喷薄”，“郁触喷迸而杂出”①；王骥德提出：“曲则惟吾意之欲至，口之欲宣，纵横出入，无之而无不可也”（王骥德：《曲律》）；清代的李渔和金圣叹对此也有进一步的发挥。

由上可见，李贽不但以“童心”突出了艺术的主体性本源，为强加于艺术之上的种种伦理政治规范松绑，更强调艺术传达过程的真实性、自然性、叛逆性乃至狂颠性，而这种率性而作、“发狂为文”的思想也彰显

① 徐朔方笺校：《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，第1019、1038页。

了李贽的浪漫主义艺术批评的根本特色。李贽把艺术的本质和意义归结为个体情感、欲望和意愿的酣畅淋漓的表达,把握了艺术活动不同于伦理实践和认识活动的特殊性,"吟其心"引领了晚明浪漫主义艺术思潮的总体走向。

二、"化工"——艺术创造的理想境界

从艺术创造过程的惊心动魄,到艺术作品完成时的静态呈现,李贽进而提出品鉴艺术作品价值高低的"化工说":

> 《拜月》、《西厢》,化工也;《琵琶》,画工也。夫所谓画工者,以其能夺天地之化工,而其孰知天地之无工乎?今夫天之所生,地之所长,百卉具在,人见而爱之矣,至觅其工,了不可得,岂其智固不能得之与?要知造化无工,虽有神圣,亦不能识化工之所在,而其谁能得之?由此观之,画工虽巧,已落二义矣。(《焚书》卷三《杂说》)

"化工"、"画工"之论并非李贽独创,而是吸收了宋人画论中的有关见解①,但李贽赋予了这两个概念更深广的涵义。所谓"化工",就是自然造化之工,即"不作意,不经心,信手拈来,无不是矣"(《焚书》卷三《杂说》)。要达到这种境界,就须"追风逐电之足,决不在于牝牡骊黄之间;声应气求之夫,决不在于寻行数墨之士;风行水上之文,决不在于一字一句之奇"(《焚书》卷三《杂说》)。也就是说艺术家不刻意雕琢,虽有人工,却不见人工之"工",不从形迹上追求,不露斧凿之痕,而以出神入化之艺传达人情物理之神,保持着造化本色,如天生地长的花卉,完全是自然本真的产物,像《拜月》、《西厢》就是这样的作品。这种艺术正是"童心"的本真品质自然外化的结果。艺术创作就是如此,真心必然激发真情。惟有从童心中自然泻出、流淌着真情至性的作品,才是"化工"之作。而"画工"则恰恰相反,是指人为的雕琢之工,专靠人工涂抹,只在技巧上做工夫,这样的作品由于缺乏性情机趣,不能传达神韵而往往词尽意竭。李贽认为高明的《琵琶记》就是一部典型的"画工"之作。他说:"盖工莫工于《琵琶》矣。彼高生者,固已惮其力之所能工,而极吾才于既竭。惟作者穷巧极工,不遗余力,是故语尽而意亦尽,词竭而味索然亦随以竭。"原因在于"盖虽工巧之极,其气力限量只可达于皮肤骨血之间,则其感人仅仅如是,何足怪哉!"也就是说,"画工"之作虽然穷极

---

① 在宋代,苏轼早已提出"画工"之语,概指绘画重形似而轻神似,吴子良更明确指出:"四时异景,万卉殊态,乃见化工之妙;肥瘠各称,妍淡曲尽,乃见画工之妙。"语见宋吴子良:《荆溪林下偶谈》卷三《水心文章之妙》。

工巧，严密整饬，但只触及人的皮表，而不能深入人心，感人肺腑，故落入二流，不能与“造化无工”的天然之作相比。

由此可见，“化工”与“画工”之不同有如下几点：“化工”以造化天趣为胜，“画工”乃人为造作而致；“化工”本归于“无工”，而“画工”则归于“有工”；“化工”归于神意，而“画工”归于形迹；“化工”入人深，感染力大，而“画工”入人浅，感染力小；“化工”之作语尽而意无穷，“画工”之作则语尽而意竭。

从李贽对两者的态度看，显然是极其推崇“化工”而贬低“画工”的。他批评“寻行数墨之士”孜孜于结构、偶对、法度的追求，落下了“种种禅病”，而达不到“风行水上之文”的“化工”境界。“化工说”与“童心说”是血脉相连的，但强调的重点又有不同。“童心说”强调的是“真”，是艺术的本质；“化工说”强调的是由真转化成的美，是艺术的理想境界。他写道：“化工之于物，其工巧自不可思议。”(《焚书》卷三《杂说》)“《拜月》曲、白都近自然，委疑天造，岂曰人工！”(《李卓吾先生批评幽闺记》总评)由此可见，所谓“化工”就是艺术的极致。

李贽推崇艺术创造中的“化工”境界恰好对应着他在艺术欣赏中提出的“禅境”。李贽在《征途与共后语》中提出“声音之道与禅通”，认为音乐的道即意境就像参禅一样，光靠图谱、文字乃至老师是不行的，因为音乐意境不是概念的教条的，或止于一种可听到的音响，它是一种在音乐具象之外的“弦外之音”，所谓“此其道盖出于丝桐之表、指授之外”，是一种超越具体音响的玄妙而希声的“大音”，因此领略艺术境界的最根本途径还是在于个人的自得与领悟，“偶触而即得者，不可以学人为也”。这与是参禅相仿的。艺术欣赏中的“禅境”摆脱一切具体有形的依托和人工之力，而依靠心灵的顿悟，也正是突出了其“风行水上”、“造化无工”的自然本真状态，这与“化工”境界是高度一致的。可以说，“化工”不但是艺术创造的理想境界，也是艺术欣赏的理想境界。

李贽的“化工说”对晚明艺术批评的直接影响之一，就是推动了“本色论”的发展和成熟。尽管明人对本色的内涵与外延理解不尽相同，但大都以李贽的“化工说”为旨归。例如，臧晋叔将元曲之妙概括为“不工而工”①，正与李贽“造化无工”一致；凌濛初以“古朴自然，行家本色为天”②，亦与李贽视“化工”为最高境界一辙。王骥德评“《西厢》诸曲，其妙处正不易摘”(《曲律》)，与李贽所谓“至觅其工，了不可得”完全相同；他只认“本色”一家为“正体”，与李贽以“化工”为“天下至文”高度一致。

---

① 臧晋叔编：《元曲选》，中华书局1958年版，第1页。
② 秦学人、侯作卿编：《中国古典编剧理论资料汇辑》，中国戏剧出版社1984年版，第174页。

由此可见，李贽的“化工说”实为“本色论”的先导，它为“本色论”的确立奠定了基础。

三、“自然之为美”——艺术批评的最高原则

与前述艺术本体论、艺术境界论相联系，李贽还在“童心”说的基础上，提出“自然之为美”的全新艺术批评标准。

> 盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。惟矫强乃失之，故以自然之为美耳，又非于情性之外复有所谓自然而然也。……然则所谓自然者，非有意为自然而遂以为自然也。若有意为自然，与矫强何异。故自然之道，未易言也。（《焚书》卷三《读律肤说》）

这里所说的“自然”，与“情性”内涵大致相当，所谓“自然之为美”，就是要求艺术家根据自己特有的心性气质和思想感情去自由地创造，而不是把丰富鲜活的个性强制性地注入由外在伦理观念构成的铸模中去，只有这样才能赋予作品旺盛的生命力，使之臻于美的境界。李贽认为艺术美植根于每个人不可重复的真心之中，让艺术家自然而然地抒发感情、表现个性，才是创造美的关键所在。李贽由此对《诗大序》提出的“发乎情，止乎礼义”这一古典美学原则作出了新的解释。《诗大序》提出的这一原则实质是把人的情感欲望严格控制在封建伦理规范（礼义）的范围之中，这种“礼”是人为而强加于人的，因此恰恰是违逆自然和人的自然之性情的，它只能是一种虚假的中和之美。而在李贽看来，真正合于人性上的礼则是普遍人性中由内而外的自发之性情，是“自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有所谓礼义可止”。李贽此论的实质不在否定一切礼义，而在突出地强调崇尚自然，反对儒家礼义对人性、对艺术的压制和禁锢。因此，不应是群体伦理意志为艺术定性，而应是个人的自然情性为艺术立法。由此可见，李贽所谓的自然并不是一种风格，而主要指解除一切束缚，尤其是“止乎礼义”的束缚而由乎情性的自然，是艺术批评的最高原则。只要是发于情性，无论宣畅、舒缓、浩荡、壮烈、悲酸、奇绝，各种风格均属自然。

既然内容上要解除一切束缚，尤其是“止乎礼义”的束缚，表现艺术创作主体的自然本心，那么情之所至，怨怼激发、恸哭怒骂，自是“自然”中的应有之意。他顺理成章地把“发愤著书”、“不平则鸣”的观点纳入了自然之道，以无意为文而情不可遏的发愤不平之作为自然美的典型表现。这样，在李贽的“自然”观中，由传统的反对雕琢、文饰的含义，扩

大为对从内容到形式的一切清规戒律的否定。它要求内容上自由抒发情性,形式上自由发展而不受"礼"或"天"的束缚,反对矫强,提倡"有是格便有是调,皆情性自然之谓",反对"以一律求之"。唯有如此,才能使"千万其人者,各得其千万人之心;千万其心者,各逐其千万人之欲"(《答耿中丞》),才能使人性获得解放,个性得到张扬,艺术获得自由发展。

李贽所提的"自然之为美",虽然出自个体情性的自然流露,但绝非抛弃自己对社会历史的责任感的一己私情的发泄,而是要关心百姓的生活:"穿衣吃饭,即是人伦物理"(《焚书》卷一《答邓石阳》);"我之所好察者,百姓日用之迩言也"。所谓"迩言",就是"近言",亦即切近百姓日用之言,无非是生计谋划、利害盘算之类。这显然源自王艮及泰州学派关心民生疾苦所说的"百姓日用条理处,就是圣人之条理处",但这种对于人伦道德和等级观念的平民化、世俗化的阐释,更包含着新的审美发现。李贽说:"市井小夫,身履是事,口便说是事,作生意者但说生意,力田作者但说力田,凿凿有味,真有德之言,令人听之忘厌倦矣。"(《焚书》卷一《答耿司寇》)"百姓日用之迩言"论及穿衣吃饭、饮食男女等实实在在的话题,并无丝毫言不由衷,而是心直口快、率性而行,因此平民百姓的喜怒哀乐、爱憎好恶都在其中得到真实的流露。这就是"自然之为美",它除了强调有感而发,反对无病呻吟外,还包含着要有切身的实际生活的感受。

在艺术批评领域,李贽对"凿凿有味"的"百姓日用之迩言"的喜爱和欣赏有着强烈的现实批判意义:以"前后七子"为代表的文坛主流提倡"文必秦汉,诗必盛唐",以秦汉盛唐诗文为终古不变的楷模,走向厚古薄今的复古主义。针对这种一味重"师承",沉溺古典形式难以自拔的主流观点,李贽大胆提出"诗何必古选,文何必先秦"的革新主张,对元、明兴起的杂剧、传奇、小说等被历代正统文人瞧不起的通俗艺术给予了很高的评价,称《水浒传》、《西厢记》为"天下之至文"。一方面是泥古不化的单调乏味,另一方面则是不可阻遏的市俗艺术洪流,李贽反其道而行之,抑古崇今,张扬普通市民的情感愿望和趣味风尚,这正是基于"自然之为美"得出的必然结论。

第二节　徐渭:"本色论"

徐渭(1521—1593)和李贽生活的年代相当,两者在艺术思想上有颇多一致之处。但区别于李贽由哲学本体论推衍至艺术领域的自上而下思考路线,徐渭本人即是精通各门类艺术的大师,曾自称"吾书第一,

诗二，文三，画四"，因此他的艺术理论虽有时代文化思潮的激发并与之相呼应的成分，但更多来自于自身艺术实践的经验之论。他对各类艺术融会贯通的特长也体现于其艺术思考中。

一、"本色"的本体论意蕴

徐渭艺术思想中最精彩、最核心的部分无疑是他的"本色"论。从"本色"一词的流变来看，其最初的含义是指事物的本来颜色，刘勰最早将它运用到文学理论中，《文心雕龙·通变》有"夫青生于蓝，绛生于茜，虽逾本色"之句。宋代的陈师道与严羽也使用"本色"一词，指的是某种文学体裁应有的语言风格、审美特征。"本色"这一概念在明代被引入戏曲理论中，指戏曲应有的语言风格、审美特征，例如年长于徐渭的何良俊(1506—1573)就提出"《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，盖填词须使用本色语，方是作家"①。而前述李贽的"化工"说更是将本色与情性、天然联系起来，对本色的理论方向有着重要的启发。

徐渭的"本色论"正是在吸收这些理论合理成分的基础上，加以民间生活中的种种艺术表现形态带给他的鲜活感悟，对艺术活动的主客体性质及其关系作出明确规定，赋予了"本色"更丰富的理论内涵。

首先，徐渭理解的"本色"具有存在论的本源意义，是对包括艺术客体在内的一切事物不加雕饰、呈现本来面目的特性概括。这一点徐渭在《西厢序》中说得很清楚：

> 世事莫不有本色，有相色。本色犹俗言正身也，相色，替身也。替身者，即书评中婢作夫人终觉羞涩之谓也。婢作夫人者，欲涂抹成主母而多插带，反掩其素之谓也。②

"本色"与"相色"相对待而存在，分别表征着事物的两种存在状态。"相色"源于佛学用语。《金刚经》里提到"凡所有相，皆是虚妄"。徐渭在《金刚经序》中提到"四相一空"，在《金刚经跋》则论其主旨在于"破除诸相"，皆取此意。由此引申，"相色"指不真实的虚幻的形体貌相，其特征表现为虚假、不可信、不真实，是扭捏做作的形象，也即"替身"之意。"本色"则为"正身"，为事物的本来面目，乃是事物本真的存在。比如婢女与夫人各有各的"本色"，婢的本色是朴素，若婢装作夫人，涂脂抹粉，不仅无法达到夫人的本色，而且还失去了自己应有的本色。这充分说

① 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》第4集，中国戏剧出版社1959年版，第6页。

② 徐渭：《徐渭集》，中华书局1983年版，第1089页。徐渭一节凡未注明出处的引文皆引自该书，下不另注。

明任何事物都具有自己的自然之性，无论高低贵贱皆然，但是又绝对不可相混淆，就如同人性与鸟性之间泾渭分明一样。

> 人有学为鸟言者，其音则鸟也，而性则人也。鸟有学为人言者，其音则人也，而性则鸟也。

这个譬喻表明，人与物的本性是固有的，外在的摹仿虽能取得形似的效果，但并不能由此改变事物的本性。其实徐渭早年在《读龙惕书》中提到的"本体自然"观就已经有了与此类似的思想："举天下之人，习其聪明运动之为自然，而盲聋痿痺之非自然。至于其病之久而忘之极，犹且以苦者为安，非自然者为自然也。"徐渭理解的"自然"是应该符合事物自然本性的发展，而非病态的，习以为自然的"自然"。这种"本体自然"方为本色。就艺术表现的对象而言，就是以刻画本色为目的。徐渭在《四声猿》中写祢衡击鼓骂曹、雌木兰替父从军、女状元改装赴试等皆是展现人物"本色"的典范。

其次，由第一个前提必然导出对艺术主体的逻辑规定：既然万物存在皆有其本体自然之性，那么作为艺术创造主体的艺术家也不例外，艺术的使命即在于表现艺术家的真自我、真性情，此为艺术主体的"本色"。这又跟徐渭对人的情感本体理解有关。"人生堕地，便为情使。"作为人的本质规定的"情"，贯穿了从艺术创作到艺术接受的整个艺术活动过程，所谓"摹情弥真则动人弥易，传世亦弥远"。其实这种"情本论"强调的仍是"本色"在艺术主体方面的特殊表现，即艺术家的"真情"、"真我"。

徐渭还用新媳妇在婆家处处小心，"妆缀取怜、矫真饰伪"，等到成为儿孙满堂的老太婆时则"黜朱粉、罢倩颦"、"龋齿而笑，蓬首而搔"的生动譬喻，展现自己艺术生涯中"矜于昔而颓且放于今"的曲折经历，以此说明艺术主体发现"真我"的不易。因此徐渭极力称赞杜甫："工部佳处，人不易到，乃在真率写情，浑然天成。"①他自己更是在画中倾注内心的郁闷、不满和各种各样的情绪、情感，如"半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风，笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中！"徐渭强调在艺术中要表现"真我面目"、"寄兴"、"露己"等等，都是突出艺术主体真性情的写照。

> 非特字也，世间诸有为事，凡临摹直寄兴耳，铢而较，寸而合，岂真我面目哉？……优孟之似孙叔敖，岂并其须眉躯干而似之耶？亦取诸其意气而已矣。

---

① 李德仁：《徐渭》，吉林美术出版社1996年版，第280页。

不单一般的艺术创作，就是临摹他人作品也不必要求其点画酷肖，亦步亦趋，而是要表现自己的情感旨趣，以展现事物的内在神韵与艺术家的个性气质为目的，这方为本色的应有之意。

再次，既然艺术主客体皆有“本色”，而艺术活动又是主客体双方相互顺应和同化的过程，那么艺术家个性才情的率真流露，跟他所表现对象的自然之性之间就有可能存在抵牾冲突的情形。

徐渭有题墨牡丹云：“牡丹为富贵花，主光彩夺目，故昔人多以勾染烘托见长，今以泼墨为之，虽有生意，终不是此花真面目，盖余本窭人，生与梅竹宜，至荣华富丽风，若马牛宜弗相似也。”徐渭自称是窭人（贫苦之人），其用泼墨技法，只适合表现梅、竹这类野逸之物，而跟牡丹的荣华富丽之气格格不入。这表明艺术家个性真情的表达仅是构成艺术活动的主体条件，其转化为艺术作品的独特风格则还需要一系列客观条件的辅助，如情感对象物的取舍、艺术媒介的助化等。因此，将“本色”仅仅理解为艺术家的“真我真情”一端，实为片面。它不单是艺术家真性情的表现问题，当然也不单是事物真面目的传达问题，而是主客体双方相互顺应与同化中的作品生成问题。它不但要求艺术忠实于事物的本来面目，而且注重艺术主体的心灵外化和情感诉求，尤为重要的是，徐渭要求这两者之间还要保持高度的一致和契合关系。它涉及一系列异常复杂的心理运动和形象转化过程，这便导向了艺术创作论。

二、“始于学，终于天成”的艺术创作论

从本色论出发，徐渭在艺术创作中追求一种主体心性和物象“生韵”冥然合一的艺术境界。它一方面超越了对象的外在物理形态，而达到对其内部规律性的精准把握，另一方面又融入了创作主体特定的情感旨趣和艺术理解。

他有《画百花卷与史甥，题曰“漱老滤墨”》诗云：

> 世间无事无三昧，老来戏谑涂花卉。
> 藤长刺阔臂几枯，三合茅柴不成醉。
> 葫芦依样不胜揩，能如造化绝安排。
> 不求形似求生韵，根拨皆吾五指栽。
> 胡为乎，区区枝剪而叶裁？
> 君莫猜，墨色淋漓雨拨开。

这首徐渭老年所作的题画诗对作者毕生创作经验进行了理论上的总结。从徐渭本人的创作看，他画梅、墨竹和葡萄，不刻意于技巧，都是信手拈来，似乎根本无须准备，而是纯由直觉，任由自由心胸挥洒表现，

确实达到了纯任天机的自由境界。因此，艺术构思上的巧于剪裁，笔墨技法上的“淋漓雨拨开”，目的不在于对物象的“葫芦依样”，而是要遵循其内在规律性，以“不求形似求生韵”为原则，做到“根拨皆吾五指裁”，方能实现“能如造化绝安排”的艺术境界。

这种创作境界的获得在于徐渭对艺术创作过程和规律的精准把握。他曾以书法为例对艺术创作中的基本矛盾、艺术形象转化和功力进阶予以了生动揭示：

> 自执笔至书功，手也；自书致至书丹法，心也；书原，目也；书评，口也。心为上，手次之，目口末矣。余玩古人书旨，云有自蛇斗、若舞剑器、若担夫争道而得者，初不甚解，及观雷大简云，听江声而笔法进，然后知向所云蛇斗等，非点画字形，乃是运笔。知此则孤蓬自振，惊沙坐飞，飞鸟出林，惊蛇入草，可一以贯之而无疑矣。惟壁拆路、屋漏痕、折钗股、印印泥、锥画沙，乃是点画形象，然非妙于手运，亦无从臻此。以此知书心手尽之矣。

徐渭认为书法创作的起始阶段从执笔、运笔到掌握书写法则，以艺术技法的训练掌握为主（“手”的阶段），其目标是追求艺术功力的精进；第二个阶段则是在有了一定艺术功力的基础上，将技术发挥到极致，进行反复的揣摩和精思，方有所得，沉淀出理论的思考（“心”的阶段）。这是一个由量变到质变的过程，是仅靠技法练习已经无法实现的境界，它必须依靠心灵的感悟和精神的升华，实现艺术境界的腾跃。比如古人观蛇斗、舞剑器、挑夫争道，都能使书法精进，就属于这种情况。第三个阶段是目口所主导的阶段，一是回归艺术的本源（书原，即书至此可昧其原），二是对艺术作品的赏析批评（书评）。徐渭认为艺术的欣赏和批评，发生在精通于艺术创作之后，这样的评判才能符合艺术创作实际，无疑是基于对整个艺术活动过程的系统全面认识。

“手—心—目—口”四段论呈现了艺术活动的历时性演化特征，并表现出“心为上，手次之，目口末矣”的等级差异。单从艺术创作立场，欣赏和批评只是逞“目口”之快，显然没有直接关系作品生命的“心手”价值大，其排在末位也就在情理之中了。“心手”之间也存在复杂的辩证关系：一方面“心”的作用要高于“手”，所以在艺术中追求“生韵”、“出己意”、“绝安排”；但另一方面，技法训练又是基础和前提，“然非妙于手运，亦无从臻此”。艺术创作的奥妙是“心手尽之”。

“手”与“心”的关系作为艺术创作中的一对基本矛盾，被徐渭以“始于学，终于天成”的方法来化解。徐渭对“天成”的界定是，“天成者非成于天也，出乎己而不由于人也”。也就是在自己心体本然状态下，表达

出个人的精神气质、风格面貌的艺术创作。这仍然是强调作者的本色。

徐渭认为艺术创作"始于学"，首先要经过"由乎人"的途径，即坚持艺术的基本功训练，学习古代艺术家及其作品，在此基础上才可能达到天成。否则"其于点画漫不省为何物，求其仿迹古先以几所谓由乎人者，已绝不得，况望其天成者哉"！缺乏艺术的基本功训练，对前人作品的临摹都存在问题，就妄图一步登天，达到"天成"，这是"诡其道以为独出乎己"，与"天成"的目标只能南辕北辙。也就是说艺术创新、出己意是以刻苦的艺术基本功训练，继承、学习前人的艺术经验为前提的。

徐渭用两个命题来论述这个过程的实现：第一个是"工而入逸，斯为妙品"。即艺术基本功的学习训练是形成飘逸、超迈风格的前提。虽然是泼墨大写意的高手，徐渭却强调"工而入逸"，遵循自"细"而"粗"，由"工"到"放"的创作程序，而绝不将粗放与工细对立起来。徐渭评沈周的画"多写意，而草草者倍佳"，但又说他曾见其所作《渊明对客弹阮图》，画中的人物古木作线描，"精致入细毫，而人渺小不止一豆"，认为"惟工如此，此草者所以益妙也"。这同样是把"工"看作"草"的基础。徐渭的"工而入逸"论显然是对宋元文人画创作轻形似、轻功力，造成胡乱涂抹的一个强有力反拨，也符合其一贯的"心手尽之"的创作主张。

另一个是"点铁成金"、"夺舍投胎"，即艺术创作需要在继承中创新。其一是强调对民间艺术的借鉴和吸收。徐渭推崇高明的《琵琶记》："句句是常言俗语，扭作曲子，点铁成金，信是妙手。"[1]虽然民间语言没有遮掩，字字真情，句句实意，但仍然需要创作者的巧妙点化，使其融入作品的有机整体中，令创作品格升华，此所谓"点铁成金"。其二是强调对前人优秀作品的学习，他称赞"倪瓒书从隶入，辄在钟元常《荐季直表》中夺舍投胎，古而媚，密而散，未可以近而忽之也"。当然这种学习不是生搬硬套，而是以形成艺术家的独特个人风格为目标。

总之，艺术最高境界的达成（"天成"）不但需要长期刻苦的训练，对形式技巧的征服（"工而入逸"），而且需要对民间艺术特质的大胆借鉴（"点铁成金"）和对前人作品的批判继承（"夺舍投胎"）。这种认识无疑是深刻而辩证的。

三、艺术风格比较论

从本色论出发，徐渭对当时不同的艺术风格有着自觉的比较意识：一是对不同阶层艺术如民间艺术和士夫艺术的比较，以解释审美趣味上的社会学差异；一是对不同地域艺术如南戏与北曲的风格学比较，以

① 徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》第3册，中国戏剧出版社1959年版，第243页。

辨析不同地域艺术的特点和区别。

在徐渭生活的时代,民间艺术清新自然的本色风格,以及士夫艺术在复古、摹古中失去真我的矫揉造作之风构成了尖锐对立的两极。"本色语"和"时文气"就是徐渭对这两种艺术的总体印象和评价,前者以里巷歌谣、南戏为代表,后者则直指王世贞、李攀龙等"文苑之南面王"所把持的主流文坛,其以古调古法为楷式,末流往往陷入字剽句摹、食古不化的泥潭不能自拔。对于这些骚坛主盟者,"文长皆叱而奴之,耻不与交"。而长期的底层生活经验所接触到的大量民间艺术则为徐渭提供了艺术创作的理想范本。徐渭甚至由此意识到,现在所谓的艺术经典在其产生的那个时代也不过来自民间,因此当代的民间艺术和它们同样具有重大的艺术价值:"古《康衢》也,今渐而里之优唱也,古《坟》也,今渐而里唱者之所谓宾之白也。"认为"彼之古者,即我之今也",为民歌、戏曲等新兴的民间艺术样式摇旗呐喊。

民间艺术的魅力在于"越俗越家常,越警醒"、"宜俗宜真"的"本色"风格,而文人士大夫的戏曲创作,像梅鼎祚的《昆仑奴》一剧"于词家可占立一脚矣,殊为难得",但尚存在追求骈俪,好用典故,卖弄学问,没有真情实感等"本色不足"的毛病,就像是"锦糊灯笼,玉镶刀口",中看不中用。"仗此小做作以媚人,而不知误入野狐,作娇冶也。"至于一班俗儒染指南戏所带来的"时文气",徐渭更是痛心疾首:宜兴生员邵灿的《香囊记》将《诗经》、杜诗"语句匀入曲中,宾白亦是文语,又好用故事作对子,最为害事"。(《南词叙录》)流弊所及,效仿者"一味孜孜汲汲,无一句非前场语,无一处无故事,无复毛发宋元之旧"(《南词叙录》),给南戏带来了灾难性后果。

文人士大夫对本为"村坊小曲"的南戏的一番改造,将文坛陋习(字剽句摹、堆垛故实)带入其中,自以为文雅动人,却掩饰了戏曲艺术中最能感动人心的部分。这正是"本色语"与"时文气"的本质差异所在。"民间艺术的'本色语',拉开了民间艺术和士夫艺术的魅力落差。文人本来一再鼓吹的'直抒胸臆',在形式技艺障碍下已经逐渐显得淡化和勉强。只有在民间,因为没有任何框架的约束,心中所想,即口中所说,俚语俗句又往往是概括事物、概括现象最为精练的语言,故此才有'本色'可鉴。"[①]另外,"以时文为南曲"忽视了不同艺术文类在艺术特征上的差别,造成了艺术文体风格的紊乱。徐渭更一针见血地指出,"经、子之谈,以之为诗且不可,况此等耶?"(《南词叙录》)这是由艺术形象性和情感性特征所作出的准确判断。基于真伪逻辑、指向经验世界的书面语言与基于情感逻辑、具有自指性的艺术语言是两套截然不同的话语

---

① 刘道广:《中国古代艺术思想史》,上海人民出版社1998年版,第202页。

系统，以前者代后者，只能让艺术味同嚼蜡。

这种本色语言不但是戏曲艺术风格的体现，也体现了一切艺术风格的共性，如徐渭对绘画就讲究“随手所至，出自家意，其韵度虽不能尽合古法，然一种山野之气不速而至”①。

由于地域上的分别，宋元以来逐渐在我国南北方形成南戏北曲各霸一方的局面，并且在民间深受百姓的欢迎。这种现象引起了一些学者对南北曲风格差异的思考。当时的“文坛盟主”王世贞就专门对南北曲进行了理论上的比较：“北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气宜弱。此吾论曲三昧语。”（王世贞：《曲藻》）这种比较几乎涉及音调、节奏、情感、演奏、表演方式、内容格调等戏曲艺术的各个方面，对后世影响极大。

徐渭对南戏和北曲这两种不同地域艺术类型的比较主要从审美风格的角度来进行，更注重对两者的整体性把握。

> 听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也。所谓“其声噍杀以立怨”是已。南曲则纡徐绵眇，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也，所谓“亡国之音哀以思”是已。（《南词叙录》）

如果从大的审美范畴而言，北曲的“鼓怒”和南戏的“柔媚”实代表着中国艺术中阳刚之美与阴柔之美的对立两极。北曲雄壮、豪迈、激昂、刚强有力，让人产生勇往直前的豪情胜慨；南戏则轻柔温和、流丽婉转，如泣如诉，如怨如慕，令人不知不觉沉醉于其中，可谓各擅胜场。这种地域风格的形成涉及各自的生长环境、形态流变、形式语言、社会文化习俗等多重复杂因素。

徐渭认为，南戏出于“市里之谈”、“村坊小曲”，被用来抒发内心感受，只是想到哪就唱到哪的“随心令”，因此“本无宫调，亦罕节奏”。这区别于北曲的谐于音律。“然南有高处，四声是也。北虽合律，而止于三声。”四声是中原地区的声调特征，而北杂剧只有三声，属“夷、狄之音”。从我国南北方民族的发音习惯来看，“胡部自来高于汉音”，即北方民族的音调铿锵高昂，而南方人善低吟。发音高亢与低缓既是少数民族文化、汉文化在发声习惯方面的不同表现，又脱不开独特的地理环境、生活习俗和生活需要的影响。像北曲是“辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌”。而南曲是“宋人词而益以里巷歌谣”、“村坊之

---

① 李德仁：《徐渭》，吉林美术出版社 1996 年版，第 382 页。

音”,如南戏之一的“昆山腔”,流丽清远,“妓女尤妙此”。里巷之歌与“杀伐之音”自然在审美风格上悬殊异途。徐渭对南北艺术地域风格的探讨虽有一定的历史局限性,但他着眼于艺术自身的特征分析(如音律、节奏、语调、审美感受等),同时对造成这种差异的社会原因予以探讨。这种艺术风格学的研究对于厘清艺术源流、辨析艺术世界内部的丰富多样性具有重要的意义。

四、“贱相色,贵本色”的艺术批评论

徐渭的学生王骥德对自己的老师有非常精到的评价:“先生好谈词曲,每右本色。”(王骥德:《曲律》)即徐渭极为推崇、看重本色。确实,“贱相色,贵本色”是徐渭在艺术鉴赏与批评领域一以贯之的主张。为此他坚决和流行的时尚趣味唱反调,“众人啧啧者我呴呴也”,“众人所忽,余独详,众人所旨,余独唾。嗟哉,吾谁与语?”表现出虽千万人吾往矣的坚定立场。这种忠实于自己创作感悟的批评原则贯穿于所有的门类艺术中。他在《书谢叟时臣渊明卷为葛公旦》中说:

> 吴中画多惜墨。谢老用墨颇侈,其乡讶之,观场而矮者相附和,十之八九。不知画病不病,不在墨重与轻,在生动与不生动耳。

在徐渭看来,当时许多人追随时尚,盲目推崇惜墨的主张,犹如矮子观戏,只能附和别人乱说一通那样地可笑。无论是绘画中的“生动”或“生韵”,书法作品“出乎己意”的“天成”之美,还是戏曲艺术“越俗越雅,越淡薄越滋味,越不扭捏动人越自动人”,都是对艺术的“本色”之美提出的具体要求。

从艺术接受的角度看,判断艺术作品是否符合“本色”要求有两个标准:一是感发人心,能在欣赏者的心理上引起审美快感,这是艺术批评的心理学标准;二是艺术表现形式的通俗性,老少咸宜,尤其是让底层劳动人民能够欣赏,这是艺术批评的社会学标准。

徐渭将艺术接受中的生理心理感受置于优先地位,认为艺术作品如果能引起接受者心理上的审美快感,就是好作品——“果能冷水浇背,陡然一惊,便是兴观群怨之品,如其不然,便不是矣”。儒家正统艺术观念总是强加艺术以各种社会意义和价值,如认识功能、交际功能、补偿功能等,但这种对艺术的多功能性解读却被徐渭简化为最直接的生理心理反应。“冷水浇背,陡然一惊”是人最本能的肤觉反应,在瞬间发生,根本无暇思量计较。艺术作品能在瞬间释放出强大的心理动能,从而将人从日常生活的麻木状态中解放出来。它不但反映了徐渭本人异常敏锐的审美直觉能力,也揭示了艺术接受中由视听感官所引起的

通感——惊异性、兴奋感乃至焦灼和刺痛感交织的复杂性体验。以生理感受为基础的审美体验是艺术为读者欣赏、并顺利实现自身功能的逻辑起点。徐渭更以此来取代儒家诗教的正统观念,不仅反映了徐渭"辄疏纵不为儒缚"的狂狷人格,也确实代表了晚明思想解放思潮在主体内心的萌动已经冲破旧体制的网罗,喷薄欲出了。

另一方面,徐渭旗帜鲜明地指出,艺术接受活动的对象主体是广大中下层百姓,"歌之使奴、童、妇、女皆喻,乃为得体"。这些人的文化程度不高,如要其对艺术作品感同身受,必然在题材内容、艺术语言、表现方式上走通俗化的道路,主动贴近他们的生活实际和审美趣味。"与其文而晦,曷若俗而鄙之易晓也?"就是适应接受对象的必然选择。鄙俗本身并不能说是一种优点,但明白晓畅,易为大众百姓接受,所以还是要高于那些虚伪晦涩的艺术作品。将"妇女儿童、耕夫舟子"这些社会普通百姓置于艺术接受的主体地位,自然艺术评判的标准就会发生位移甚至扭转。徐渭认为"塞曲征吟、市歌巷引"这些来自民间的艺术,具有"天机自动,触物发声"的特点,毫无遮掩地表明了徐渭的"草根"立场。向人的内心深处掘进反映了艺术影响力的深度问题,而贴近普通百姓则揭示了艺术影响力的广度问题。只有深度和广度相结合、互为依托,艺术价值才可能真正实现:没有感发人心的魅力,徒有空洞形式和美丽躯壳的艺术,百姓不会买账;同样,老百姓所喜闻乐见的艺术,又是率性而发,"从人心流出"的,毫无遮拦,反而能够"越不扭捏动人越自动人"。

虽然从匡正艺坛时弊的角度,徐渭在民间艺术的自然清新与士夫艺术的涂金缋碧、饾饤堆垛间毫不犹豫地选择了前者,但这仅体现了徐渭艺术批评思想的现实性原则。如果从遵循艺术自身规律的角度考虑,"文"与"俗"的有机结合显然更符合徐渭的理想主义批评原则。

> 填词如作唐诗,文既不可,俗又不可,自有一种妙处,要在人领解妙悟,未可言传。(《南词叙录》)

"文既不可,俗又不可"用徐渭自己的话来总结就是"浅近婉媚"(《南词叙录》)。"浅近"和"婉媚"构成了理想中的对立统一关系:"浅近"的正面意义是平白的、能与大众沟通的"通俗",但如果不为"婉媚"所制约、冲和,就有可能流入粗野、低级趣味的"庸俗";"婉媚"的正面意义是文人气质和文人品位所体现的"文雅",但需要"浅近"对之冲和制约,否则将陷入迂执、酸腐甚至矫揉造作的泥潭。这类似于元人周德清的"文而不文,俗而不俗"(《中原音韵》)。

徐渭意图调和当时艺术中"文"与"俗"两种价值倾向间的严重对

立，以期“文”与“俗”克服各自的局限性，实现彼此间两重意义的双向建构。这似乎隐含了徐渭在文人旨趣和草根立场间的摇摆不定，又期望这两者能够相互结合的艺术理想。比如他指出南曲虽然有“本色语”的可贵，但却“罕妙曲”，主要是由南戏没有名家介入用心创作，本朝学者们见识浅陋造成的，而北曲在元代则名家辈出，推出了一大批杰作。所以对民间艺术还要“点铁成金”功夫，要在批判中继承并加以创造。

因此，在徐渭的艺术批评中，除了强调“浅近”的一面，也有欣赏“婉媚”的一面。如他评价夏珪的画“苍洁旷迥，令人舍形而悦影”，赞赏苏东坡的书法“侧笔取妍”，认为“锋太藏则媚隐，太正则媚藏而不悦”，都是以“媚”为标准。从袁宏道和张岱称赞徐渭的书法“苍劲中姿媚跃出”，以及徐渭在大量题画诗中所表达的人生感慨，都彰显了理想主义的艺术家徐渭形象。“俗”与“文”作为艺术活动中的一对矛盾统一体，徐渭既充分肯定了“俗”对“文而晦”的艺坛流弊强烈纠偏的现实意义，又期待着“文”、“俗”相谐的理想境界。这是我们理解徐渭的艺术批评论时颇可注意的辩证之处。

第三节　汤显祖:“情至说”

汤显祖(1550—1616)是李贽和徐渭的晚辈，也是他们精神上的同路人和追随者。汤显祖是个艺术全才，诗、文、赋、书札、传奇皆通，有人评价他“时文即绝，古文词、诗歌、尺牍、元贵浩鲜，妙处夥颐”(王思任:《批点玉茗堂牡丹亭词叙》)。当然最有名的是被称为“临川四梦”的四部传奇作品:《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》和《邯郸记》，汤显祖也因此享有“东方莎士比亚”的美誉。

一、“因情成梦，因梦成戏”

明代浪漫主义艺术批评家都有自己独特的理论范畴，像李贽的“童心”、徐渭的“本色”，袁宏道的“性灵”等，汤显祖则拈出一个“情”字。

中国古典艺术批评中关于“情”的论述很多，但多是只从艺术表现的角度来论述，而不敢甩开“志”的概念，都没有忘记“以理节情”，始终把情置于理的控制之下，如陆机、钟嵘、刘勰等人，莫不如此。汤显祖所说的“情”则有着特定的社会历史内容。

“情”与“理”势不两立。这里的“理”是封建伦理纲常之“理”，也是程朱理学所讲的“存天理，灭人欲”扼杀摧残人的正常情欲的“理”或“性”。他引用至交达观和尚的话:“情有者，理必无;理有者，情必无，真

是一刀两断语。”①(《寄达观》)情理对立观源自汤显祖的生存本体论哲学思想。他认为世界上的一切事物均由理、势、情三者决定,三者常常是相互冲突对立的,“事固有理至而势违,势合而情反,情在而理亡”(《沈氏弋说序》)。这种客观存在的基本矛盾必然在艺术中得到表现,“第云理之所必无,安知情之所必有耶?”(《牡丹亭记题词》)汤显祖指出,《牡丹亭》中杜丽娘死而复生与柳梦梅结合的事,只是一味强调从“理”的角度看一定没有,但又怎么知道从“情”的角度看就不能存在呢?情是有着独立性的,它不仅是人生的原动力也是艺术的原动力。“情在而理亡”,“以理格情”自然会大错特错。

“情”与“法”也形同水火。汤显祖说:“世有有情之天下,有有法之天下。……今天下大致灭才情而尊吏法。”(《青莲阁记》)“法”即他所说的“势”,指明代专制统治下的严刑峻法,它极大地阻碍着人的个性和才情的发展。而艺术家只有生活在“有情之天下”,才能施展才情,驰骋文坛。

“情”对“理”、“势”(“法”)等封建伦理规范和专制制度的全盘否定,在某种程度上也就包含着个性解放、个性自由的文化启蒙意义,代表着当时新兴市民阶层的要求。但是这种自由奔放的“情”在当时严酷的社会现实环境中是无法实现的,于是蓄积在内心深处只有在梦中才能求得宣泄,从而“因情成梦,因梦成戏”(《复甘义麓》)。

“因情成梦,因梦成戏”揭示了汤显祖艺术理论思维的核心内容——“情、梦、戏”层层推进又彼此勾连的诗性结构。

首先,汤显祖把“情”看作生命存在的真实状态和意义价值的真正呈现,是艺术创作的原动力。他说:“人生而有情,思欢怒愁,感于幽微,流乎啸歌,形诸动摇。或一往而尽,或积日而不能自休。”(《宜黄县戏神清源师庙记》)而“情极所致,可以事道,可以忘言,而终有所不可忘者,存乎诗歌序记词辩之间。”(《调象庵集序》)也就是说,“情”才是艺术产生的根源,诗、文、歌、舞、戏曲都是由情而产生的,情是一切艺术之本,艺术就是情感的表现。

其次,“情”在艺术中具有独特的呈现方式——“梦”。“梦”对汤显祖而言有两重意义:从显性意义看,汤显祖的创作“多梦语”,在他的四部戏剧作品中,“梦”都是故事结构中的重要环节,并由梦而搬演出一场场曲折离奇、引人入胜、感人肺腑的戏来。人们常说“日有所思,夜有所梦”。梦是情的反映,写梦也就是写情。梦虽虚诞,却脱去了任何掩饰。梦境是人们内心最真实情感的表露,一个美丽的梦通常是一个人的追

① 徐朔方笺校:《汤显祖诗文集》,上海古籍出版社1982年版,第1286页。本节汤显祖原文皆出自该书,正文中只标出篇目,不另注。

求和向往的反映，所以梦成为汤显祖展现主人公情感、欲望、意愿的最好载体。从更深层的隐性意义看，"梦"还喻示着作者"有情之天下"的理想主义世界，顽强对抗着现实世界的昏聩黑暗和对情的阻滞扼杀。汤显祖曾言《南柯》、《邯郸》"二梦记，殊觉恍惚，惟此恍惚，令人怅然"（《寄邹梅宇》）。这种怅然是因他以"梦"去经验，去看，去听，去怀疑，去希望，去梦思，一生梦寐以求，"知梦游醒"，"游心于道"。有学者说得好："汤显祖游梦于道，正是以生命的至情，追思生命之大道，将'梦'作为体道、涵摄道的道之喻体，总试图逼近（'抢着'、'拼着'）对生命终极意义的追问。"①

再次，作为浪漫主义艺术思维的典型方法，"因情成梦，因梦成戏"使创作者插上想象的翅膀呼啸翱翔从而达到创作的理想境界，所以他说"宴酣啸傲，可以以翱而以翔"（《汤显祖评董解元西厢》卷首）。

汤显祖有意违拗了现实社会的理法逻辑，从生命至情体验和审美至情体验合一的情感逻辑出发，以非真的梦中之情，作为艺术结构的一种表达方式，使人物性格和心理情绪的发展逻辑与作品的梦幻、抒情意象交织在一起，完美地呈现了主人公的内心世界与精神活动。如他谈自己的得意之作《牡丹亭》时所说："天下女子有情宁有如杜丽娘者乎，……情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生，生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。"（《牡丹亭记题词》）"情之至"不但是汤显祖笔下人物的性格特征，更是他孜孜以求的理想主义境界。对"情"的矢志不渝追求贯穿于汤显祖艺术创作的始终，让他独辟蹊径地创造出超越现实世界的结构形态，突破了以情节为轴心的传统结构方式，也丰富了艺术思维的奇妙想象，使之在创作中痛快淋漓地直抒感情胸臆，并获得了神奇的艺术审美效应，"极人物之万途，攒古今之千变，一勾栏之上，几色目之中，无不纡徐唤眩，顿挫徘徊。恍然如见千秋之人，发梦中之事。使天下之人无故而喜，无故而悲"（《宜黄县戏神清源师庙记》）。

作为生命本体的"情"，被汤显祖赋予了超越时空，超越生死，超越理性真实的多重特征，构成了其艺术创作和艺术批评的灵魂。他的艺术批评思想实在可以被称为："情至说"。

如果说作为理论家的李贽"吟其心"，为那个时代艺术表达个体情感、欲望打开了一个缺口，尚无暇顾及艺术构思之完美的话，那么，作为艺术家的汤显祖则弥补了这一遗憾，他找到了"梦"这一表现"情"的最佳中介和载体，搭起了"情"通向为"戏"的桥梁。"因情成梦"，"梦"是至情之梦；"因梦成戏"，"梦"之至情是艺术之内核。梦之至情既是审美

① 邹元江：《梦思——审美至情体验》，《戏曲艺术》2002年第1期，第185页。

的，又是生命的。汤显祖以诗意灵性的思维，将艺术家的生命至情和审美至情巧妙地融合在一起，营造了浪漫主义艺术“戏中有梦，梦中有情”的迷离惝恍之境。“因情成梦，因梦成戏”也因此对晚明冲破封建礼教牢笼，追求个性解放的艺术精神作了完美诠释。

二、“独有灵性者自为龙耳”

汤显祖的“情至”本体论，对艺术家的心理气质和艺术素养也提出了全新要求：艺术家必须有“灵性”，是个“心灵”之人。

汤显祖常用“灵性”、“心灵”、“灵气”、“天机”等溢美之词称呼艺术家的心理品格，并赞誉这样的艺术家是人中之龙，“独有灵性者自为龙耳”（《汤显祖集》卷三十二《张元长嘘云轩文字序》），这里的“灵性”主要指人的情感灵气，正是艺术家区别于常人的最奇特之处。

首先，这种灵性使得主体对客体具有非常灵敏的领悟力和感受力，形成了艺术家心理结构上自由灵动的特点，是谓“心灵”。

汤显祖喜把才华横溢的艺术家称为“奇士”，对其想象力自由驰骋、肆意纵横的能力啧啧称奇：

> 天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则下上天地，来去古今，可以屈伸长短生灭如意，如意则可以无所不如。（《序丘毛伯稿》）

艺术家的“奇”，主要表现为“心灵”。其内心世界的自由灵动，使得想象力高度活跃，故能超越具体时空的局限，“下上天地，来去古今”，有着陆机《文赋》中提到的“精骛八极，心游万仞”，“笼天地于形内，挫万物于笔端”的巨大审美创造力。在这种心理状态下，艺术家往往灵感迸发，进入一种迷离惝恍、难以自控的极度癫狂状态：“自然灵气，恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”（《汤显祖集》卷三十二《合奇序》）艺术想象和艺术灵感的交织辉映，赋予了艺术家一种独特的敏锐感受力，“能出入于微眇”（《张元长嘘云轩文字序》），使其能自由地表达自己的审美感受：“生灭如意”，“无所不如”。

其次，艺术家的“灵性”不但表现在创造过程中，也体现在创造结果——艺术作品的独创性上。汤显祖推崇“为文奇肆横出，颖竖独绝”（《汪暗夫制义序》），“奇发颖竖，离众独绝，绳墨之外，灿然能有所言”（《萧伯玉制义题词》）的奇狂风格。这种对艺术独创性的极度张扬，在于其符合汤显祖“性乎天机，情乎物际”（《答马仲良》）的审美理想。“天机”一词原出《庄子·大宗师》，意指自然而然的动作，汤显祖本人对“天机”的解释是：“天机者，天性也；天性者，人心也。”（《阴符经解》）所谓

"性乎天机"是指人的天性的自然流露。"情乎物际"则是指用情的观点来看待整个世界万物的发展变化,因此,艺术创作过程就是人的自然灵性的自然流露。艺术作品的独创性正是作者独立不羁、不可重复,自身对自身不断超越的生命人格的写照。

汤显祖对艺术创作心理活动及其结果的描述表明,艺术家应该让自己的情感自然而然的发展,灵气触发不思而至,情思激昂鼓荡而出,率性而动,任性而发,顺其自然,这样的艺术自然成文,"天地古今人理物情之变几尽。大小隐显,开塞断续,径廷而行,离致独绝,咸以成乎自然"(《张元长嘘云轩文字序》)。其也必然会产生极大的艺术魅力:"读之者若疑若忘,恍惚与之同情矣,亦不知其所以然。"(《张元长嘘云轩文字序》)

在汤显祖看来,常人虽然有的也有灵性,但常常为现实世界的规矩、模式所抹杀。"今之为士者,习为试墨之文,久之,无往而非墨也。犹为词臣者习为试程,久之,无往而非程也。宁惟制举之文,令勉强为古文词诗歌,亦无往而非墨程也者。"(《张元长嘘云轩文字序》)就是说科举制度化,扼杀了人的灵性,使人陷入绳规墨矩的程式当中。汤显祖对人的灵性在社会陈规的抑制下趋于委琐、僵死的状态尤其厌恶,甚至认为"世间唯拘儒老生不可与言文。耳多未闻,目多未见,而出其鄙委牵拘之识,相天下文章,宁复有文章乎?"(《合奇序》)这些"拘儒老生"除了"耳多未闻,目多未见"识见浅陋之外,关键是貌似忠厚、实与恶俗同流合污,缺少了一种劲健的想象创造力,而这正是他们生命力羸弱的表现。所以汤显祖有意提倡"宁为狂狷,毋为乡愿"的人生哲学,"狂"在古代指不拘一格,气势猛烈,蔑俗轻规。"狷"的古语用法多是"狷介",指洁身自好,不肯同流合污。一张一弛乃文武之道,性为狂狷,其艺术上表现的风格则易为怪奇,故能突破通常的法则和模式,自成一格。正所谓"不颠不狂,其名不彰"。(《萧伯玉制义题词》)

汤显祖的"灵性"、"奇士"说,极度张扬了自由("性乎天机,情乎物际")、想象力("下上天地,来去古今")、独创性("奇肆横出,颖竖独绝")等可贵品质,这颇类于一百多年后德国美学家康德对"天才"的理解。康德说:"天才是主体的天资方面的典范的独创性,表现在他对认识功能的自由运用上。"①即天才具有一种与生俱来的自由创造力,一种天然资禀,他能够为美、为艺术制定法则,而又不被这法则所囿。他永远创造典范,也永远突破自己所创造的典范。他具有独特的感知世界的能力,能将平淡无奇的世界作新的发现,并加以创造。东西方艺术学思想在某些观点上的不谋而合,恰恰说明了人类艺术审美规律的共通性。

① [德]康德著、宗白华译:《判断力批判》(上),商务印书馆 1964 年版,第49 页。

汤显祖能够深刻洞察这种规律并加以揭示，是其过人之处。

三、"以意、趣、神、色为主"

万历三十四年(1606)前后，由于《牡丹亭》的音律问题而引发了明代剧坛上两位大家——汤显祖和沈璟之间一场著名的"汤沈之争"。因为汤显祖籍属临川，沈璟乃吴江人氏，各自拥有一批遵奉者，所以戏曲史上又将其名之为临川派与吴江派的论争。

这场争论在不同学科具有不同的学术意义，在戏剧学领域则表现为戏剧的音乐性、舞台表演性和文学性、思想性之间的矛盾冲突，不属本书讨论的范围。本处主要讨论汤显祖在这场论争中所持的艺术批评标准问题。

汤显祖的浪漫主义代表作品《牡丹亭》自问世后影响极大，但吴江派戏曲作家沈璟、吕玉绳等认为，此戏虽然在艺术性和思想性上成就突出，但用韵多有不合声律之处，于是遵循他们"宁叶律而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧"(吕天成:《曲品》)的理论主张，擅自对《牡丹亭》进行修改，有的修改伤及作品内容，不合剧中人物性格。这引起汤显祖的强烈不满，他在给凌初成的信中道："不佞《牡丹亭》，大受吕玉绳改窜，云便'吴歌'"，"冬则冬矣，然非王摩诘冬景也"。缺乏耐人寻味的审美意趣，怎能动人心扉？因此，他直接写信给宜黄县的演员，指出："《牡丹亭记》要依我原本。其吕家改的，切不可从！虽是增减一二字以便俗唱，却与我原做的意趣大不同了。"(《与宜伶罗章二》)

汤沈之间的主要分歧在于，吴江派的沈璟竭力提倡格律声韵的整齐、典雅、和谐，要"合律依腔"，甚至为此不惜牺牲剧本的情感意旨，"宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓"(沈璟:《词隐先生论曲》)，这里固然注意到了格律声韵之于戏曲艺术的重要，但也暴露出其过于强调艺术形式而忽视艺术内容的片面性。汤显祖则认为，艺术思想内容及其与艺术形式相结合所呈现的外在风貌，具有生命至情体验和审美至情体验合一的整体性，不能因为追求九宫四声的声腔辙韵，而割裂艺术内容的完整性。所以汤显祖提出：

> 凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦？恐不有成句矣。(《答吕姜山》)

学术界对于"意、趣、神、色"存在不同的理解，戏曲理论家叶长海曾经归纳为"合论"与"分论"两大类共三种。所谓"合论"，即把"四者"或理解为"内容"，或与"才情"相提并论；或从类似"兴"的意义上，将"意"

和“趣”与“神”和“色”分别归结为“内容”与“风格精神”。所谓分论，即将“四者”分而论之，分别归诸于“思想性”(“意”),“生动”(“趣”);或“艺术概括”,“艺术真实”(“神”),以及包括“音律”在内以曲词语言的“鲜明特点”为主的“艺术表现形式”(“色”)。①

周来祥主编的《中国美学主潮》从审美情感的角度解释“意、趣、神、色”,认为“意趣”指“艺术家赋予作品的意蕴和趣味”,“神”指“情感发抒的流动过程”,“色”指“情感活动的外部状貌”,“意趣神色”四者“分别概括了艺术创作中情感内容的不同侧面和层次,其总和大致相当于‘情’的内涵”。②我们比较赞成这种观点,“意、趣、神、色”实则是对“情”的不同侧面的细化和深化,也是“情至”说在艺术批评领域的具体运用。

“意”,主要指作品的意旨和思想性方面。由于渗透着情的感性因素,意在作品中表现为一种弥漫性的审美意蕴,而非干瘪枯燥的理念意图。为了确保审美意蕴的实现,汤显祖指出可以超越某些形式方面的局限,以情役律,“自谓知曲意者,笔懒韵落时时有之,正不妨拗折天下人嗓子”(《答孙俟居》)。虽为偏颇极端之言,但也正体现了汤显祖恃才横行、纵情驰骋的浪漫主义气质。在立意这一问题上,他明确提倡根据情的逻辑,以情为轴心来展开作品的审美意蕴。

“趣”,即审美趣味,是从作品中获得的一种愉悦性感受和兴味。既然“意”是以“情”为内涵的审美意蕴,它和“趣”就不是对立冲突的关系,而是紧密结合在一起。意的情感内涵自然规定了艺术审美趣味的产生,使之具有强烈的美感效果,意趣共同构成了艺术的内在灵魂和性格,正如明代戏剧理论家王骥德在比较“临川派”和“吴江派”的优劣高下时所说:“临川之于吴江,故同冰炭。吴江守法,斤斤三尺,不欲令一字乖律,而毫锋殊拙;临川尚趣,直是横行,组织之工,几与天孙争巧。”(王骥德:《曲律》)

“神”,与意趣息息相通。在汤显祖眼里,神是意趣的外显,就如同人的精神性格需要神态显现一样。意趣是更为内在的审美内涵,而神则是其外显的神采。意趣的神采显现一方面需要自然的内在灵气,另一方面也需要程式语言的大胆创新,像苏轼的“枯株竹石”画、米芾的山水人物画都不入画格,汤显祖却认为都称得上奇妙,“故夫笔墨小技,可以入神而证圣”(《合奇序》)。

“色”,是指艺术作品的外形式因素,主要体现为对情感活动的光彩、色泽等外形式的具体概括。如果说神偏于意趣的神采发抒的流动

① 叶长海:《中国戏剧学史稿》,中国戏剧出版社2005年版,第121页。
② 周来祥主编:《中国美学主潮》,山东大学出版社1992年版,第560页。

过程和整体风貌，色则属于意趣的感知形式层因素。

"意、趣、神、色"作为一个不可分割的统一体，展现了作品的意旨情趣、风神韵致等情的不同侧面。这种以情为核心的情意、情趣、神情和色泽美相统一的艺术批评观，视作品为一个有机的生命体，它有灵魂，有情趣，有神采，有形貌，如果因为片面追求声韵的和谐、格律的机巧，而贸然去割裂、肢解它们，就会舍本逐末，扼杀掉艺术最本真的生命。这也正是汤显祖大力提倡"意、趣、神、色"，宁为狂狷，任才使气，反对"按字摸声"、"合律依腔"的根本原因吧！汤显祖的好友沈际飞在《牡丹亭题词》中曾有这样的评价："当其得意，一往追之，快意而止；言一人，极一人之意趣神色而止。何必汉宋，亦何必不汉宋。"可谓深得汤显祖艺术批评思想的理论精髓。

第二十一章 《溪山琴况》的艺术批评思想

在中国传统文化中，琴乐一直占据着极高的地位。宋人在《乐书》中就曾说："琴者，乐之统也。"有学者指出："古琴艺术在中国封建社会里备受儒家的推崇，为历代士大夫阶层所特别重视，被其视作为雅、正音乐的代表与礼乐观的象征"，"古琴被视为'圣庙之乐'……而认为琵琶、筝等是民间演奏'郑卫之音'的乐器，不足以登大雅之堂的"①。非但如此，古琴与中国文化和哲学也存在着紧密联系，饶宗颐认为，"古琴和中国哲学的关系，可说是'扣其两端'"，"琴之为道，与儒、释、道三教都有密切关系"。②

古琴在中国文化史上的这种特殊地位，也使得琴论在中国艺术批评史上占有重要的一席之地，反映出一个时代艺术理论水平的高低。明末虞山派著名琴学家徐上瀛（约 1582—1662，名徙，别署青山）的《溪山琴况》（以下简称《琴况》，作于 1641 年）就是这样的一部代表性作品，向来被誉为"中国古代琴艺美学史上一部集大成的琴乐美学理论著作"。③

《琴况》诞生于明末清初"天崩地解"、"不得不变"的动荡时局。在那个政权更迭的时代，很多人对文化、思想和政治都有着太多的感慨，以致出现了前所未有的反思和检讨，"羼进了逆反的情绪，夹杂着'亡国'的沉痛，还携带了从明末以来就有的种种思考，在一种激烈动荡的感情支配下，对历史和现实展开激烈的痛苦的批评"④。这种风气也渗入艺术批评领域，如陈子龙、金圣叹、黄宗羲、贺贻孙、廖燕等人对儒家"温柔敦厚"美学原则的强烈冲击，"这是反映社会矛盾、社会变动、社会风暴的现实主义潮流的冲击"⑤。

---

① 陈四海：《论苏轼与古琴艺术》，《文艺研究》2002 年第 5 期，第 96 页。
② 转引自李美燕：《徐徙〈溪山琴况〉中的儒道佛思想》，《湖南师范大学学报》2005 年第 2 期，第 10 页。
③ 修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999 年版，第 171 页。
④ 葛兆光：《中国思想史》第 2 卷，复旦大学出版社 2009 年版，第 384 页。
⑤ 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社 1985 年版，第 356 页。

虽然徐上瀛对日渐浑浊的世道人心也有过激烈的批评，如他在《大还阁琴谱》序中对“邪靡悦耳”之音的横行表露出深切忧虑：“终日昧昧然以弹之，得一邪靡悦耳之音，则忻自称快，殊不知悦耳之音者，乃俗音也，人则反以为美。嗟乎！古音不复，琴道渐衰，郑卫之音滔滔皆是，世道人心概可知也！”①但区别于时人的慷慨任气、愤世嫉俗的行为作派，徐上瀛高举起“清静和远”、“清微淡远”的古典主义艺术旗帜，希望在“黜俗而归雅”、回归古典的艺术理想中保持着自己对传统文化的一份传承和尊重。

就《琴况》的理论形态而言，是以二十四况味来系统总结古琴演奏中的指法、力度、音色、旋律、节奏乃至审美意境等门类艺术中的问题，但相较于此前及同一时期的艺术学著作，无论是画论、书论、乐论、剧论还是文论，《琴况》对艺术学理论的贡献都丝毫不逊色。作者把握住了中国古典琴学与中国古典艺术学的紧密关联，继承、提炼和综合了前人丰富的理论遗产，对中国古典艺术学的一些重要论题如艺术价值、艺术境界、艺术风格、艺术辩证法、艺术心理等进行了较为系统深入的探讨和总结，同时还从艺术学范畴的共性入手，以中国艺术学理论话语的典范形态对这些范畴的涵义、功能及彼此关系作了清晰的界定、描述和分析，揭示了中国古典艺术学以“和”为中心的理论体系，阐明了这一体系结构的多层性、递进性、含通性、回旋性等富于中国文化特质的方面，堪称中国艺术辩证思维的典范，展现了其无穷魅力。因此，《琴况》在某种意义上完成对我国古典艺术的审美原则的全面总结，具有中国古典艺术学总结形态的特征。

第一节 “首重者，和也”

“和”是中国文化的核心价值，在《琴况》中被置于“首重者”地位。其不单在首况“和”中得到详细说明，而且其余的二十三况皆围绕“和”作具体的论证和展开。②从“和”的文化渊源看，“《琴况》中的‘和’的思想既沿袭了儒家平和雅正、温厚含蓄的中庸之道，又崇尚道家清净恬淡、超逸逍遥的‘希声’之境，是儒、道‘和’之音乐思想的高度融合渗透”。③但

① 蔡仲德注译：《中国音乐美学史资料注译》（增订版），人民音乐出版社 2004 年版，第 773—774 页。

② 有学者采用列维·斯特劳斯的结构主义理论分析工具，对其余二十三况味之间的同类项进行合并归纳，得出“‘和’是《琴况》的总纲，是全文神髓”的结论。参见朱峰玉：《〈溪山琴况〉“和”之解构》，《中国音乐学》2006 年第 1 期，第 118 页。

③ 同上，第 121 页。

在继承、综合儒道之“和”的同时,《琴况》又作了强力的推进,“比之于以往任何谈‘和’的文献,《溪山琴况》无疑谈得最为透彻,最为全面,最为具体,也最具美学味”①。

《琴况》开篇指出,“稽古至圣,心通造化,德协神人,理一身之性情,以理天下人之性情,于是制为琴,其所首重者,和也”②。此句作为全文的理论总纲,意在通过追溯远古圣人制琴的源起来呈现艺术的价值本体论和功能论,使之笼罩了一层万世不易的神圣光环,以确立艺术至高无上的地位。

具体说来,“和”作为艺术的核心价值表现在四个方面:首先是“心通造化”,意即艺术可以实现人与“道”的相通,使主体内在的精神与自然造化的本体生命产生神秘的感应,冥然合一。其次是“德协神人”,“德”是具体事物从“道”所得的特殊规律、特殊性质,表现为个体的品性和德行,也即“心通造化”之后,个体分有了“道”的特殊性,方能使自己的品德与神人③相合。再次是“理一身之性情”,“性”指人的本性,具有遗传性习得的因素,而“情”自“性”出,两者间存在“性”本“情”末的关系。相较于前面的“心”、“德”等主体心理结构中偏向于理性层面的因素而言,“性”、“情”显然属于主体精神中的先天性、生理性和感性层面的因素,先从主体理性与天地、神人的相合,再回到主体的生理感性因素的修养、陶冶,说明前者是后者发生的基础和前提,暗含着作者以理制情,以理性节制感性的价值取向。但在另一方面,它又表明沟通天地、神人以和的外在感应最终还要返还、落实到人的最基本的感性精神层面。这是自外而内、反观自身、涵养心性的功夫,也是艺术对个体心性的感化、陶冶功能的体现。然而,艺术的使命至此还没全部完成,最后还应推己及人、教化天下,“以理天下人之性情”,即实现人与他人、个体与群体、人与社会的和谐。这里深刻揭示了艺术的个性社会化功能,即艺术利用它固有的手段把个性和社会联系起来,使个性加入更广阔的社会共同体,接受社会共同体的价值和规范的作用。个性社会化有多种手段,如法律制度、道德规范等,但《琴况》所标示的个性社会化乃是基于个体与群体共同的情感心理结构(性情)基础,这说明作者对于艺术特有的感发、陶冶性情有着准确的把握和深刻的认识,也可视为对《乐记·乐论》篇所论“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬”这一社会组织功能的进一步补充和完善,即艺术之所以能够把不同等级的人们维系在一种和谐的关系中,使人们相互亲近,乃是通过对个性情感

① 陈望衡:《中国古典美学史》下卷,武汉大学出版社2007年版,第161页。
② 本章凡未标明出处的引文皆出自徐上瀛的《溪山琴况》,下不再注。参见蔡仲德注译:《中国音乐美学史资料注译》(增订版),人民音乐出版社2004年版。
③ 此处“神人”与“造化”相对,是一个词语,而非神与人的合称,意指神妙莫测之人。

心理的陶冶而实现的。个性的心理学和社会的伦理学得到了有机的统一。

"和"的这四重价值其实结成了一个环环紧扣、次第迁移,又彼此关联的逻辑之链,标示着艺术活动作为一种价值定向活动,呈现为"主体—客体"和"个性—社会"的双重维度关系。从主客体的价值维度看,艺术可实现人的精神理性与天地、神人的相通、相合;从个性与社会的价值维度看,由修养自身的性情达到修养天下人性情的目的。而联结这双重维度的枢纽在于主体心理的理性感性结构——心、德、性、情的有机统一性。通过双重维度的联结与扩展,恰恰阐明了艺术对于人之心理结构的涵育和养成,由此在精神层面形成了自内向外,又自外而内,并且是由近及远、推己及人的价值链延伸。这条价值链明确界定了艺术之"和"的多层次内容——从天人感应的宇宙论层次,到修身养性的心性论层次,以及推己及人的社会心理学层次。

《琴况》以"和"为中心构建的艺术价值观,也是贯穿作者所有艺术观点的一条红线。其动态实现过程表现为"道进乎技"的艺术境界观,体现在艺术学理论思维上则是"圆而无碍"的艺术辩证观,而在通向"中和"的过程中,主体内在的感知、想象、联想、理性等心理因素构成的种种复杂微妙的体验被充分调动起来,且流动变化,验证了艺术之"和"对主体心理结构的熔铸功能。

第二节 "道进乎技"的艺术境界观

在《琴况》中,"和"不但是双重维度的静态呈现,更是一个动态的实现过程,其表现为"道进乎技"的艺术境界观。"道"、"技"关系是中国艺术境界论里的一个中心议题,虽然《庄子》中的"庖丁解牛"就以形象化的方式呈现出技术活动通于艺术境界的原理,但在后世的艺术学理论著述中,"技"通向"道"的具体实现路径却始终模糊。《琴况》对此则谈得特别透彻、通达。这跟徐上瀛极为精通琴艺的艺术家身份有关,他的艺术学理论是从长期的艺术实践中总结、生发出来的,具有完全植根于"技"来论"艺"的特点。

首先,"道进乎技"有着十分清晰的技术实现路线,其表现为"和"的动态实现过程。"和"况紧紧围绕"弦、指、音、意"四要素所依次结成的"弦和指"、"指和音"、"音和意"这三对关系,非常细致地论述了艺术境界实现的三个阶段。第一是"弦与指合"阶段,需根据琴弦的物理特性和演奏运用合理的指法,做到"欲顺而忌逆,欲实而忌虚",以及"指下过弦,弦上递指"等,使得"指"和"弦"处于一种和顺融洽的关系,达到对演

奏技巧的自如运用与纯熟掌握；第二是"指与音合"阶段，要根据音乐的章法跟节度，通过指法表现出来，"细辨其吟猱以协之，绰注以适之，轻重缓急以节之"，这样才能"婉转成韵，曲得其情"，产生悦耳而富于韵味的情感音调；最后是"以音之精义，而应乎意之深微"，即以演奏技艺所达到的精妙细微的乐音表现，来促进人内心深处最敏锐、幽深的心理体验，进入某种审美境界之中，实现"音与意合"。这三种"合"反映了由演奏技巧到音响呈现，再到唤起主体审美意象的不同层面，也是一个依次递进，不断超越技术和身体的束缚，获得审美体验的动态过程。这种话语表述形态几乎贯穿于所有诸况内容中，即"和"况之后的其余诸况也皆按照"弦、指、音、意"四要素所形成的三种依次递进的关系来论述，以高度强调技术对艺术审美的支撑作用，并提示中国艺术境界中"道进乎技"的特殊实现路径。

其次，"道进乎技"也隐含在《琴况》的体系结构中。从艺术境界的进阶和实现过程来看，二十四况的结构安排存在着"技境—音境—意境—神境"的自外而内、层层内收的四重关系。最外围的"圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速"十况构成的"技境"，属于指法、取音、力度、节奏等技法和形式美范畴，着重解决"弦与指合"中的技术自由度问题；其次"丽、亮、采、洁、润"等构成的"音境"，主要通过音色与音质的细致辨析论及"指与音合"中的音调表现问题；而"静、清、远、古、淡、恬、逸、雅"八况作为"音境"的进一步发展，构成了风格层或意境层，是对音响的审美体验形态，这种境界体验超越了有形的"具象"世界，使人获得了"声外之意，弦外之境"。经历了这三阶段后，方能进入古琴演奏的最高层次——"和"。"和"作为中国文化精神的中核，既属中国文化的本体论范畴，又为艺术提供了最终的形而上归宿，可以称之为"神境"。

由"技境—音境—意境—神境"构成的四境层，前两境中的况味带有古琴艺术特有的规定性，当其超升到后两境即审美境界、哲学境界时，其况味已经涵盖所有艺术门类的共同特征，具有普遍性的艺术学范畴意义。这种递进结构，预示着由门类艺术的特殊技艺可以上升到普遍的艺术境界的可能性。

再次，《琴况》还深刻揭示了"技亦有道，道亦含技"的彼此含通关系。虽然二十四况在结构分布上存在境界之不同，但又是你中有我，我中有你，浑然交融的。艺术境界(道)的产生皆以技法的娴熟为依托，而不是离弃它。没有技法的支撑，所谓的各种艺术境界就变成了空中楼阁，根本无法实现，因此"道亦含技"。而在最基础的技境层以及音境层中，具体之技艺又需以审美理想和艺术境界为旨归，促使其向上提升。比如"圆"况作为对吟猱绰注、按弹转折等指法要求，"宛转动荡，无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆"。其内在含义正指向"和"。"圆"技的

实现，可以“欲轻而得其所以轻，欲重而得其所以重，天然之妙，犹若水滴荷心，不能定拟。神哉圆乎？”这显然进入了一种出神入化的自由之境，可谓“技亦有道”。

正是因为对“道”、“技”两端的打通，使得《琴况》所描述的艺术境界既不缺乏文化哲学高度，又不至于缺乏技术层面的支撑而显得空洞乏味，其揭示了一条从生动圆熟的技艺中迈向审美境界的特殊道路。

第三节 “圆而无碍”的艺术辩证观

艺术辩证法是中国艺术辩证思维的独特表现。《琴况》在论述艺术表现的过程中，对各种艺术因素间的“一对多”、“一对一”、“多个一对一”之间或相辅相成、或相反相成的微妙关系予以了非常精彩的揭示。其体现了中国艺术辩证思维所能达到的“圆而无碍”、至精至妙的境地。

首先是“一对多”的辩证关系，其既有一种普遍性的艺术原理在多个艺术层面的实现，如前面提到的“和”在技境、音境、意境等不同层面的贯穿和落实；又有同一艺术层面的中心概念对其他概念的统协，如“雅”在意境层的总领作用。同样在音境层里，前四况“丽”、“亮”、“采”、“洁”分别属于某一音色和音质方面的表现，“润”则综合了以上诸况的优点：“润者，纯也，泽也，所以发纯粹光泽之气也。”温润之音如同美玉一般，“泠泠然满弦皆生气氤氲”。

其次是“一对一”的辩证关系。《琴况》各层中的概念多为成对出现，其在技境中尤为突出。这种概念之间的比对一是便于在比较中区分、彰显各自的内涵；二是意在说明它们在价值指向上的一致性或者互补性。这可分为两种情形：

一种是相辅相成，相互补充的关系。比如“静”要求“雪其躁气，释其竞心；指下扫尽炎嚣，弦上恰存贞节”。其与“清”所带来的“澄然秋潭，皎然寒月，湱然山涛，幽然谷应”在审美效应上是互为补充的。而“淡”与“恬”则从音色上对“古”作了有益的补充，且互为依赖和转化：“夫恬不易生，淡不易到，唯操至妙来则可淡，淡至妙来则生恬，恬至妙来则愈淡而不厌。”再如“圆”与“坚”，一是对吟猱绰注、按弹转折的圆满要求，一是对左右手按弦弹弦清劲有力的要求，两者相互辅助，方能令指法技巧娴熟，没有缺憾。“溜”与“健”均为手指治涩之法，“溜”要求左指如泉水般流畅，如疾风般快速；健指则要求右手“指必甲尖，弦必悬落”，左手按弦要有“响如金石，动如风发”。“溜”、“健”两况在弦指的运动中实现了音色音质的要求，使得乐曲生动起来。

一种是相反相成、相互制约的关系，但就艺术境界的实现而言，又都是不可或缺、不可偏废的。比如"宏"、"细"指取音时音的变动幅度大小和形态，需结合使用，方能情意交融。"但宏大而遗细小，则其情未至。细小而失宏大，则其意不舒。""轻"、"重"皆为中和的变音，其区别在于"情至而轻，气至而重"，且"轻不浮"，方能达到"一丝一忽，指到音绽，更飘摇鲜朗，如落花流水，幽趣无限"的境界，而"重不煞"，"当求重抵轻出之法，弦上自有高朗纯粹之音，宣扬和畅，疏越神情"。"迟"、"速"作为对乐曲节奏的调节变化，"迟为速之纲，速为迟之纪"，表现出以中正和平之正音为主，又要"速"之奇音来加以变化的特征。两者相互节制，交替使用，方能"自有神而明之之妙"。

再次是某一况味中的"多个一对一"关系。如在"和"况对音意关系的细致辨析：

> 音从意转，意先乎音，音随乎意，将众妙归焉。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。如右之抚也，故欲重而不虐，轻而不鄙，疾而不促，缓而不弛。左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍，以绰以注，定而可伸。纡回曲折，疏而实密，抑扬起伏，断而复联，此皆是以音之精义，而应乎意之深微也。

一方面，音要服从于意，以意为中心；另一方面，要洽其意，必须先练其音，不能在形式技巧上构成达意的障碍，揭示了艺术形式和艺术内容间相互依存、互为前提的关系。而要解决音意互洽的问题，则需要"多个一对一"关系的辩证处理，像右手抚弦的状态，以"A 而不 B"的句式为一气列出"重、虐"，"轻、鄙"，"疾、促"，"缓、弛"等关系，A 与 B 意近又不同，揭示出艺术表现中那种细微毫厘的差异。而左手按弦的状态，则以几组意思相对的概念，如"疏、密"，"抑、扬"，"断、联"来加以说明。这种辨析简直到了心细如发的地步，其对艺术活动描述的准确性、细腻性和辩证性令人击节称叹。类似的辨析还有"古"况中"粗率"与"古朴"、"疏慵"与"冲淡"，"丽"况中的"美"与"媚"等。

此外，《琴况》还以一些看似矛盾、实则统一的判断来揭示艺术中复杂微妙、难以言传的体验。如"恬"况中"不味而味，则为水中之乳泉；不馥而馥，则为蕊中之兰茝"。此以味觉、嗅觉这些超越具体有形，带有渗透性、弥散性的感觉来对"恬"进行界定，说明"恬"是"淡"味的极致，并带有无目的性的合目的性。类似还有"洁"况的"初唯恐其学音之不多，渐渐陶熔，又恐其取音之过多，从有而无，因多而寡"。此乃艺术技巧训练中的"从多到少，从有而无"的辩证法，也是通向"希声之境"的不二法门。

第四节　“悠然不已”的心理机制论

相较于绘画、雕塑、戏剧、文学等形象符号再现客体现实外貌的优势，音乐符号的具象性显然要略逊一筹。惟有如此，也使得音乐能够超越有形现实世界的框束，向主体内心世界作深度掘进，更能传达出主体艺术活动中的种种微妙心理变化。诚如有的研究者所言，《琴况》的二十四况在呈现“技境—音境—意境”的境界递升的同时，“还有另一个方面与这三个层面同样重要，而且与这三个层面紧密相连，这就是抚琴者的主体心理层面”。①《琴况》中隐含的主体心理结构具有心身不二的中国式特色，既包含性、身、骨、筋、力、手、指等身体因素，又包括心、意、气、神、志、思等心理因素，身体主要关涉技法，心理则与意境相联。更为重要的是，这种心理结构是伴随着艺术境界的不断深化而层层生发、结节熔铸而成的。对艺术心理发生机制细致生动的描述也构成了《琴况》的一大特色。

虽然《琴况》诸况都涉及对主体心理状态的描摹，但最完整、精彩的分析当属“迟”况所论“希声之境”的心理发生过程三阶段：

> 未按弦时，当先肃其气，澄其心，缓其度，远其神，从万籁俱寂中，冷然音生；疏台寥廓，窅若太古，优游弦上，节其气候，候至而下，以叶厥律者，此希声之始作也。或章句舒徐，或缓急相间，或断而复续，或幽而致远，因候制宜，调古声淡，渐入渊源，而心志悠然不已者，此希声之引伸也。复探其迟趣，乃若山静秋鸣，月高林表，松风远拂，石涧流寒，而日不知晡，夕不觉曙者，此希声之寓境也。

其一是准备阶段，包括肃气、澄心、缓度、远神等心理准备活动，其核心是消除浮躁之气，不受外界干扰，保持内心的平静，进入艺术表现的最佳心理状态，此在“静”、“清”两况中也有详细描述，其通于老子所说的“涤除玄鉴”，庄子提倡的“心斋”、“坐忘”，是对中国古典美学审美心胸论的继承。

其二是“希声之始作”的开始阶段，一是要熟悉对象的物理属性，“欲顺而忌逆，欲实而忌虚”；二是主体身体生理方面要与对象配合无间，做到“纵指自如”，合理地运使筋力，“筋力既到，而用之吟猱则音圆，用之绰注上下则音应，用之迟速跌宕则音活”，这样方能调节乐曲的节

① 张法：《〈溪山琴况〉美学思想体系之新解》，《人文杂志》2007年第5期，第94页。

度气候，谐和音律，进一步激发主体心理因素的参与和活跃："取音宛转则情联，圆满则意吐，其趣如水之兴澜，其体如珠之走盘，其声如哦咏之有韵"。

其三是"希声之引申"和"希声之寓境"，令人"心志悠然不已"的高潮阶段，这时主体各种心理因素如感知、通感、想象、情感乃至理性在身体生理激发的基础上高度活跃、彼此交织，进入了"得心应手"、"心身一体"的高度契合状态，给主体带来极大的审美享受。其有三个特点：

一是各种感官的相互打通。在艺术通感中，无形之音转化为视觉、肤觉、味觉以及嗅觉形象，使之联通化、生动化。如"亮"音犹如阳光照射进至清的水中益发明亮，还有以青铜器上不可掩抑的黯然之光来形容"采"音的魅力和特质。这是向视觉形象的转化。又如"清"况中的"真令人心骨俱冷，体气欲仙矣"，"润"况中的"其弦若滋，温兮如玉"，这是向肤觉形象的转化。再如"恬"况的"水中之乳泉"，"蕊中之兰茝"，这是向味觉和嗅觉的转化。

二是由琴音诱发的悠远神思，所谓"得之弦外者"，如"远"况的"时为岑寂也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速，莫不有远之微致"。而"古"况则"一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌，令人有遗世独立之思"。艺术想象使人突破了有限的物理时空，在无限的审美心理时空中流连徜徉，甚至能令时空转换，让人产生"暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春"的神奇审美体验。这种对艺术心理的精微洞察是其他艺术学著作很少涉及的。

三是即使在艺术活动进入到情感最为浓烈的高潮阶段，徐上瀛也不忘"中和雅正"的艺术理想对感性因素的控制和调节："兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。""古"、"雅"等况对"时调"、"俗响"，"丽"况对"媚"的批评，皆蕴含有节制的情感抒发要求。因为它们"声争而媚耳"，只能刺激人的感官欲望，而不能"感人之心"，带来积极正面的作用。

其实艺术心理发生机制还有最后一个阶段，就是在高潮之后往往不会立刻结束，还存在一个延留与回味的过程，如"和"况最后提到"神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬯，心手自知"，对"境入希夷"之后，依然"悠悠不已"的心志作了精到的总结。这时主体才能领会"大音希声"的真谛："以性情中和相遇"，而不是仅仅凭技艺就可达到的。

《琴况》对艺术心理的复杂结构和动态发生过程的细腻刻画，不但提供了艺术心理学研究的生动鲜活材料，也为我们进一步探寻、洞察艺术心理世界的奥秘提供了理论参照。这恰恰是琴学理论在我国古典艺术学中发展得较为成熟、系统的标志。

第二十二章　清代艺术批评思想诞生的背景：守成与变革

1644年，清军占领了北京，之后又用血与火的方式征服了全国。清政府认识到汉民族封建文化对政权的稳定作用，于是以正统观念的继承者自居，采取了宽猛相济的两手政策：

一方面，恢复科举，开设博学鸿词科，大力延揽汉族知识分子，给他们一条荣身发达的出路。又大兴编书之风，整理文化遗产，销毁有碍统治的书籍，有目的地提倡复兴古学，这使得清代的文化总体风貌呈现出浓重的保守色彩和尚古之风。这恰好延续了明代以后复古的社会精神风貌，只不过此时的复古与明代的食古不化不同，而是深刻反思、清理宋明以来的理学、心学为主的文化弊端，强调"师古而能化"，即"对传统文化进行梳理、总结、建构和解构"①。

另一方面，由于清朝统治者所特有的敏感和多疑，统治阶级内部矛盾和民族矛盾时有激化，清朝大兴文字狱，打击一切对其统治不满的人士，用残酷方式来消灭文士们的反抗意识，造成文化的威慑和紧张气氛。同时以政治力量大肆宣扬遭到明代启蒙思想家们大力批判的孔孟之道和程、朱理学，作为其统治思想的理论支柱，来钳制人民群众和知识界士人的思想，以巩固统治。对艺术领域里有违封建伦理规范的俗化倾向加以防范和镇压。这激起一部分文人学士的反抗，他们以复兴古学、高扬个性、标榜自我、痛斥奴性的格调自立，以保持独立人格和创新精神。这使得清代的文化在总体守成的基础上又总有闪闪发光的、具有革新开拓意义的奇光异彩。

文化整体风貌上呈现出的两个对立面争锋与交融的局面，也反映到艺术批评思想中来。总体来看，在清初严厉的文化专制制度下，艺术方面，是传统观念和启蒙观念互依互存。清代艺术思想与实践的总体脉络问题，学界有个大致的看法，即两种力量的争锋与交融。

① 王振复主编，杨庆杰、张传友著：《中国美学范畴史》第3卷，山西教育出版社2006年版，第233页。

如《中华艺术通史》(清代卷)指出:“有清一代,画坛流派众多,但就基本脉络而论,并未超出守成与变革两大思潮。”①在清代,不仅绘画艺术的情况是守成与变革两大思潮的对立,而且整个艺术批评界的情况也同样如此。

第一节　守成的文化背景与艺术批评思想

守成的思潮主要靠政治的力量而占据主流,但一些拒不与清政府合作的抗清志士,在有意无意之间也顺应了政治者的要求,为其保守的思想添砖加瓦。如于清代思想有开拓、奠基之功的王夫之就大张诗教、乐教,甚而倡言“复古乐”。文字狱的威慑、太平盛世的浸染、大思想家的推动,导致清中后期的一些艺术批评大家,都倾向于复正统、尚雅正,向往和遵守儒家中和雅正的审美传统,对作品中的俗气表现出极端的蔑视。这和其时代深处民主主义思想的发展,商品经济的繁荣,市民意识的重新抬头,以及内忧外患的日益加剧的现实是不符的。这反映了清代艺术批评思想难以调和的内部冲突与矛盾。清代的这股“守成”的文化思想其实是将人们的目光进一步引向古代已死的人之中。以古为宗,以古为法,我则没入古之中,而古即我,我即古,知古不知有我,创作之情被拘于定法、定势、定理、定格中。在我与物的关系上,则表现为我为物役,情为景役,既不以直接审美经验为基础,亦不突出心的能动作用。致使在丧失“师心”积极一面的同时,又丢掉了“师物”的积极一面。

一、推崇理学政策对艺术批评的影响

清代有浓重的崇理意识,这首先与政治因素有关。“清初的思想界被满族统治者紧紧地钳制,儒家学说作为屡试不爽的教化武器又一次恩威并施地横加在士人心头。”②这一文化政策必然导致士人群体的内在分化,一大批骨气重的汉族士人只能远避江湖或结庐都市,做起不合作的隐士。一些入世意识较浓的士人看着政局渐趋稳定,社会日益安宁,易代之痛就日淡一日,开始积极响应清统治者思想控制与政治怀柔兼使并用的士人政策。清代崇理除了外在政治因素的制约,还有来自内在的情感愿望。正如有的研究者所指出的那样:“下层文化界的态度

① 陈绶祥主编:《中华艺术通史》(清代卷),北京师范大学出版社2006年版,第4页。
② 吴中杰主编:《中国古代审美文化论》(第1卷史论卷),上海古籍出版社2003年版,第400页。

与政府有所不同，官方的权威文化在这里总是这样或那样地受到抵制，但在复兴古学这一点上他们恰恰又是一致的。"①汉族文人固然不满政府的文化钳制政策，但仍然有一部分选择了重振理学，以此维护民族的自尊，维护既有的文化底色，抵制民族压迫和欺凌。

清廷通过意识形态净化而寻求政治秩序的策划在乾隆时朝达到巅峰。乾隆皇帝（1736—1795 在位）下令编纂《四库全书》。计划将当时已知的所有文献（印刷和手写本全包括在内）都交到朝廷，经仔细审查内容而后决定其命运——是保留，销毁，禁止，还是删改。乾隆皇帝宣称这个项目的目的是"为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平"（采用北宋哲学家张载的名言）。事实上，皇帝的目的是要读书人和老百姓都被洗脑，去掉那些异端的不良影响——包括非儒家的，不道德的，反清的及其他不正当或煽动性的观点等。结果全部销毁或部分删除的书有 4 000 多部，另外各省收集的 2 054 卷书送到首都北京也被全部或部分更改或删除。这种大规模的思想控制仅次于秦始皇的焚书坑儒。这样做的目的据说是：竭力使汉民族忘记明清之际的历史记忆，而根据王汎森的论述，明清之际的历史记忆是被以两种方式压抑下去的，"首先是官方强制性的行为，比如文字狱、禁书运动、禁毁目录的刊行、四库全书中对书籍的删改等等，其次是官方强制性行为，所引发的士大夫及一般百姓的自我压抑，自动自发的压抑扩大了对明末清初的历史记忆的抹除"。②

崇理政策对艺术价值的追求和艺术创作方式都产生了重要影响。正如有的学者所指出的那样："实际上清廷真正担心的问题在于文学创作往往会带有非正统思想，纵然色情，语言粗俗（白话或街头巷语），表现的生活不那么讲究伦理，推广错误的宗教教义，宣扬那些没有修养的民众的时尚和口味，传播妨碍治安的言论——甚至还会有造反有理的主张。这样的文学只能是有助于社会规范的腐化，良好的社会环境则会丧失，因而对政治秩序稳定来说是个威胁。正因为如此，顺治、康熙、雍正、乾隆各皇帝都下令禁止写作、出版、出售小说及'淫荡腐败'的戏曲。"③于是，在明末清初，尽管商业化已经达到新高峰，但仍在成长的娱乐行业受到了压制。据道学家的生活理想，娱乐休闲是被当成与勤奋美德和自我修养相对立的。在他们眼中，从事娱乐行业的人是不道德的，在社会上是地位低下的生意人。在娱乐活动中常常会出现非正

① 陈炎主编，王小舒著：《中国审美文化史·元明清卷》，山东画报出版社 2000 年版，第 263—264 页。
② 转引自葛兆光：《中国思想史导论》，复旦大学出版社 2001 年版，第 88 页。
③ [美]张春树、骆雪伦：《明清时代之社会经济巨变与新文化》，王湘云译，上海古籍出版社 2008 年版，第 267 页。

统的思想；正统儒家理想社会的两个秩序——白丁与鸿儒之间的阶级界限，男女授受不亲的界限——在群众娱乐与大聚会时一般都会消失。

明末清初时期，蓬勃发展的娱乐业的中心是戏曲舞台。因此，清廷首先从问题的关键下手，不管是商业经营还是私人娱乐，在全国范围对戏曲活动加以压制。镇压的命令包括禁止精英参加这类活动，不允许题材庸俗的戏曲筹备演出，演戏也只能是在市内限定的特殊地段。"清廷的目的有二，一是阻止和压制舞台艺术的发展，二是对戏曲从道德上实行净化政策。"①清廷控制学术环境所采取的最严厉措施是思想净化，压制某些文学思想的探索。其中之一是清廷不允许人们对任何虚构文学产生兴趣，也禁止虚构文学的写作，按照正统儒家理学传统，文学必须载道，只能是致力于"经世"及社会道德。

清代崇理政策对艺术批评思想产生重要影响，主要体现为两点：

首先，以理学意识为艺术话语建构的思想基础，即以"理"为艺术的本体。清代尚理论派从理的审美向度出发来观照和把握艺术内涵、美学特征和表现方式。他们从本体论角度来把握理性，并以程朱理学的理观意识作为一种具有普遍哲学意义的思维和观审方式。

宋代邵雍提出观物要"观之以理"，程颢、程颐强调"天下物皆可以理照"，朱熹要求"体用一源者自理而观"，明确提出理观意识（或理照观念），把理本体作为观照和统摄宇宙万物的永恒存在的最高原则。清代学者沿着程朱理学的思路来观照和把握艺术，将理学思想贯穿于对主体的认识判断、价值评判和审美评价的过程中。例如，翁方纲认为在自然界中是"性道统之理"与"密察分析之理"的合一，在审美领域则是"义理之理"与"文理之理"的统一。翁方纲不满于戴震把理性局限于自然性的事物之理，他强调理性的普遍性和统制化功能。叶燮认为"理者与道为体"，要求"折衷于理道"，赋予理与道同体的本体性能。他在"理事情"—"才胆识力"的美学耦合机制中强调"理"（作为客体理性）与"识"（作为主体理性）的主导地位和制导作用及其主客体一体化向度。叶燮提出理一御万、明理通理为待物处事的前提条件，而察识征理、识高理明则为艺术创造的根本保证。王夫之的理性概念隶属于气本论（气本体有着本体论意义），他的理性涵义包括伦理理性和自然理性（规律之理），但其伦理理性概念与程朱理学的伦理理性概念在性质和内容上没有实质区别，表现出伦理学美学的价值标向。

其次，在复理之风习下，清代主流艺术的各个门类，都努力遵循起统治者"清真雅正"思想导向。温厚醇雅、平和恬淡的盛世之音成为了

---

① ［美］张春树、骆雪伦：《明清时代之社会经济巨变与新文化》，王湘云译，上海古籍出版社2008年版，第267页。

那个时代的审美风尚。正统派的尚“雅”思潮，是以雅而正作为思想原则的。“雅正”原本是一种儒家伦理生命所实现的审美品格。雅正的本义为高雅中正的风俗。①唐代前已出现“雅正”的表述。汉应劭《风俗通·声音·笛》云：“笛者，涤也。所以荡涤邪秽，纳之于雅正也。”在“雅正”作为合称词出现以前，雅正分列。“雅”的本义为正。《诗序》云：“言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也。”雅即指合乎标准、规范。合乎标准规范的雅词正音通常与作为淫邪之声的郑声对比出现。

“正”的本义为直而不屈。《论语·乡党》：“席不正不坐。”作为思想范畴，“正”通常以伦理思想范畴和美学思潮范畴的身份出现。此二重身份与气有关。孟子所言有“浩然正气”。正气实指大义凛然、坚贞不屈的操行气节。清代要求艺术必须“正”的呼声不断。所谓“正”，首先是形式要正，即应符合儒家正统观念的“雅体”。王夫之的乐论极力推崇符合典正之律的雅音。其时书家也多尚养气冲和、从容雅逸的晋人笔韵与雍容大雅、法度谨严的唐人楷则。“四王”与另两位江南画家恽格、吴历，作为清初正统文人画的代表，他们在画中所体现出的价值、图式与趣味，更是一种“雅体”。他们作画处处强调“中和之美”的笔墨技巧：绵里含针、柔中带刚的用笔方式，淡中有浓、深不失雅的用墨技法，步步稳妥、严谨匀称的结构布局。

清初士人同时注意到，这种雅体必须要有雅正的义理内充，即要有深厚的合乎儒家正统价值观念的思想感情蓄积其中，才算找到了为文从艺的根本。所以“雅正”更多体现为一种价值追求。从孔子开始，人们就认识到“雅正”的艺术形态能熏陶出品行兼善的君子，从而对实践国家大治、天下太平起着不可估量的积极作用。清初士人身处乱极思治的时代，艺术实践上的这种重义理的儒家情结就重新抬头。只有中和雅正的艺术作品，才是清平政治与淳厚民风的客观反映，只有这种艺术风尚，才是实现人格铸造与社会教化的法宝。王夫之认为乐教就能达到“移易性情而鼓舞以迁于善者”乃至于“驯至大成”的社会效果，这在当时很具代表性。清初士人对“雅正”审美规范的重申，一方面自然有迎合清廷实行文治以柔化士气的政治需要的因素，另一方面也是儒士们要在文艺领域中重整乾坤、力挽狂澜的自主意识所致。在清儒看来，晚明艺术要么“学古而赝”，要么“师心而妄”，“弱”、“狂”、“鬼”等病丛生，已无足取。借古以拯弊成为他们致力于文艺复兴的共同意识。

他们所“尚”之“雅”，不仅深深影响了其审美意识，而且还影响到对艺术发展的特定认识。他们认为，对于艺术的历史来说，复理“意识”下

---

① 王振复主编，赵建军、王耘著：《中国审美范畴史》第2卷，山西教育出版社2006年版，第369页。

的"雅"是正统艺术须持续遵守而永恒不变的，若不再遵循正统的"雅"观，那么艺术就走入邪路。"清代复古论中'崇正斥变'思潮，则多了一层从政治上要求艺术创作回归'古'之'正'的时代色彩。"①清初汪琬在《唐诗正序》中以"变"者为"诗妖诗孽"，甚至是王朝败亡的征兆。所以作者应作圣人的徒弟，将圣人的"万世法程"传递下去，不可移易。汪琬的"主正斥变"的立场与当时特定的社会政治气候密切相关。汪琬极力鼓吹要回归"古"之温柔敦厚之"正"的复古论，实质上是在迎合清廷的文化政策，因而产生了较大影响。

二、崇古社会风尚对艺术批评的影响

清代有浓重的崇古意识，"出于对明政权覆亡的反思，许多人认为祸根就在于明末对传统文化的反叛，鉴于此，清人有一种明显的向传统复归的心理态势，这种心理与当时整个的时代环境相汇合，造成了清王朝持久而深入的一股复古潮流"。②在学术方面，清代有经学，即指训释或阐述儒家经典的学术。产生"以经释经"的治学方法。清儒"深信古代经典中，包含了众多上古圣贤的训语、不同时期的名物、制度、史实等因素，但这些因素合起来呈现的，却是一幅极为完整的古圣人经世济民的整体图象"。③于是，他们抱着引古筹今的宏愿，以历史总结和理性批判的目光重新审视古代文化，并提出许多具有近代意义的理论命题。

学术上的崇古是一种普遍现象，不仅守成阵营里的士人要崇古，致力于思想启蒙革新的士人也要崇古，只不过前者崇的是心学之前的宋明理学，后者复的是汉学经学。政治学术上普遍的复古习风对社会风潮具有一种引领作用。对于清代的社会风潮，有人指出是一种全民化的复古："清人的崇古则是发自内心的热爱，属于心理上向古人的全面认同，一种真正的全民性的文化活动。在复古方面，没有哪一个朝代可以与之相比。这股审美风尚中，对古代文物的收集和珍藏实可算做一个突出的表现。"④确实，清代的人特别爱好古器珍玩、古籍典册。只要寻觅到某件古器时，他们不吝惜精力和钱财尽力收为己有，一旦成功，其兴奋和满足的程度简直让人难以思议。对古器珍玩、古籍典册的浓厚兴趣，固然含有考定史实、增广知识的用意，但更重要的是审美，为了寻找一种情感上的寄托，期望从古人那里吸取精神能源，激活自己的

① 万志海：《刘熙载美学思想研究》，武汉出版社2009年版，第207页。
② 陈炎主编，王小舒著：《中国审美文化史·元明清卷》，山东画报出版社2000年版，第263—264页。
③ 郑吉雄：《从乾嘉学者经典诠释论清代儒学的属性》，彭林主编：《清代经学与文化》，北京大学出版社2005年版，第263页。
④ 陈炎主编，王小舒著：《中国审美文化史·元明清卷》，山东画报出版社2000年版，第266页。

灵感。

清代的嗜古情结还体现在民间形态上。如清代的商人一方面结交名士，努力进入文化圈子；另一方面千方百计收购文物，建构自己的“小博物馆”，以示古雅超越。不仅如此，尚古潮流在市井大众间也很流行。每到节日，城市中的一些景点，如花园、庙宇等，都会张挂名贤字画，陈设彝鼎图书，免费供人观赏。尚古使世俗的娱乐活动增加了典雅的意味，并为雅文化作了普及和传播。

复古社会风尚对艺术批评的影响主要体现在艺术创造对古人规矩的遵从上。“这时，对于中国古代的各种艺术，几乎都有人在总结经验，从事理论与资料的建设，且颇有成绩。缺点是偏重继承而缺乏创新。”①在缺乏创新的总体风貌上是情感上的“恋古”情结：“明代的以侈为美、以新为美、以自由为美消失了，代之以典雅为美，不管是什么朝代，不管是何种风格，或古朴，或雅奥，或典丽，或斑斓，只要来自于古人，都受到清人的青睐和崇拜。”②清代有相当一部分艺术家视“古法”为艺术追求的最高境界。他们对古朴厚劲的艺术意味有宗教般的虔诚。他们将此视为对崇高艺术精神的追求，仿佛要重新为中国艺术寻找生命力的根源所在。当人们将自己的生命投入到充满“古意”意味的艺术活动中去时，这种生命活动就被认为具有了神圣性，因为他们认定今人不如古人。孙承泽说：“古刻瘦劲而有天然之致，非后人所能摹也。”③清代画坛出现“四王”现象绝非偶然。他们热衷于在仿古中寻求心得并取得对古人的超越变化。

康熙时书法名气最大的是号称四大家的笪重光、姜宸英、汪士鋐和何焯。其中姜宸英兼善诗文，学古尤见功力。梁同书表述他的审美观说：“妙在以自己性情合古人神理。”(《频罗庵题跋》)据说王铎是容易进入发狂入痴的艺术创作状态的人，他的如狂风疾雨式的书法杰作与此有关。但其实他“是功底深厚的复古主义者”。④王铎遍临古帖，终身不辍，自称“皆本古人，不敢妄为”。他们始终认为今人不如古人，而且越古的人越难以超越，如他们普遍认为宋人不及唐人，唐人不及晋人。这是一种很奇怪的逻辑。

书法界真正的高潮出现在清中叶以后。“随着考据学的兴起，金器碑碣的大量出土，人们的审美兴趣又转向了更为遥远的中古和上古时

---

① 曾祖荫：《中国古典美学》，华中师范大学出版社 2008 年版，第 425 页。
② 陈炎主编，王小舒著：《中国审美文化史・元明清卷》，山东画报出版社 2000 年版，第 264 页。
③ 桂第子译注：《清前期书论》，湖南美术出版社 2003 年版，第 31 页。
④ 陈炎主编，王小舒著：《中国审美文化史・元明清卷》，山东画报出版社 2000 年版，第 290 页。

代，碑学热油然兴起，取代了前期的帖学。当那些沉睡了成百上千年的青铜器皿、大小碑石、摩崖岩刻被人们从地下墓葬、穷野荒郊、深山峭壁中挖掘和搜寻出来。”①在这个古劲沧桑的艺术世界中，人们通过捕捉“古人意蕴”而感觉到自己与古人有种不可分割的关系。碑学大家邓石如遍临古代碑文，日夜勤学苦练，这使得他的书法浑雄苍茫，遒丽淳质。书法家包世臣认为：“技至此，足以夺天时之舒惨，变人心之哀乐，造物能听其久住世间，以自失其权邪！”②融古人精粹为一炉的人只有在清代才出现，也只有在清代才享有如此高的评价。而且，在艺术尚古和学古的氛围中，人格评价理论也倾向于古劲质朴一路。

第二节　变革的文化背景对艺术批评的影响

在艺术本体论问题上，清代经历了从宋明理本体论到气本体论的转变。以“气”为核心范畴，对当下现实的关注成为了艺术批评家的话语主流。“‘气’的内涵也由先秦以来的趋于形而上逐渐下降，虽然尚未完全摆脱混沌之‘气’的神秘色彩，但已经由超验的成性成命的抽象存在，转化为经验的成人成物的实有存在。”③崇“实”黜“虚”是主气艺术批评思想的特点。石涛的一画论、郑板桥的“一块元气团结而成画”，构成艺术领域的气化实在论。同时，理气都走向实在的哲学思想与后来的经世致用学术思想的融合熏染，使得崇尚实际成为社会风气，要求艺术创造要细致入微地观察体验自然万物，以自然万物为师而不是以古人遗留物为师。艺术表现要表达客观真实和主观真实；艺术功能要“经世致用”，要有益于天下。

个性解放的伦理思想使清代重视个体的“性情”。“性情”是清代艺术批评思想的核心范畴之一，主情派特别强调“情”在创作中的作用，在一定程度上反映了市民意识。清代的“性情”论，一方面是继承和发扬明末性灵论，张扬真实、自然、质朴、率直；一方面又发展出新质，更为注重独特个体自我的存在和体验，强调变化和创新、反叛和独立。无论是石涛的“我之为我，自有我在”，郑板桥的“无今无古”、“维新特立”，都是将矛头直指师古派固步自封的弊病及考据征实风习导致的艺术僵化倾向。

---

① 陈炎主编，王小舒著：《中国审美文化史・元明清卷》，山东画报出版社 2000 年版，第 292 页。

② 同上书，第 293 页。

③ 王振复主编，杨庆杰、张传友著：《中国美学范畴史》第 3 卷，山西教育出版社 2006 年版，第 234 页。

一、经世致用学术思想对艺术批评的影响

时代的车轮驶入清代之后，思想界开始孕育一场巨大的蜕变，一股实学思潮开始弥漫于意识形态与社会实践的各个领域。清初，"历经农民战争、民族战争的洗礼，深受朝代更迭、社会变乱震撼的士子精英，如黄宗羲、顾炎武、王夫之、傅山、朱舜水等人，发扬明末东林、复社遗风，以匡济天下自命，痛诋王学末流的空论误国，力主黜浮崇实，留心经世之术"①。

另外，社会经济文化的变化也为经世致用思潮的兴起作好了铺垫。"明清之际商品经济的萌芽与发展以及手工业生产中的资本主义因素的勃兴，使得利欲、心性、物理等一些崭新的时代性概念就开始揉进士人的道德修为与人生价值取向中；再加上……西洋传教士的纷至沓来，西方先进的自然科学思想与技术的不断输入，使得新一代士人装备起新的思想武器，开始用别一种眼光来看待世界、审视自身与检讨传统。"②思想界在致思方式上实现了由向内慎独的苦思冥想转为向外探索的科学实践的蜕变，开始走上"黜虚崇实"的学术理路。

在文字狱的威慑之下，清初的"经世"到乾嘉时期，更多演化为一种"致用"的实学精神，一种做学问的"求实"、"求是"精神。清儒尤重考据之学。清乾隆、嘉庆(1736—1820)近百年间，训诂、考据之风盛于域中。它以明清之际的顾炎武为首唱，至乾嘉而笃行于天下。学者尤承汉古文经学之传统，以文字训诂与校勘之学从事古籍整理与文化研究，形成"朴学"，也被称为汉学，与理学针锋相对。它被钱穆称为"一种变了质的史学"，"一种得了病的史学"。他们并不敢批评经籍本身，却批评那些经籍的版本形式和文字义训，因此远离人生道义和教训。今人论乾嘉学风，往往一面推崇其考证之不可企及，一面又贬斥其饾饤琐碎，不关世用。这种单纯从实用性来评价知识的态度，使学术丧失追求真理的信念和勇气。之后汉宋合流，经世致用又成为学术思想的主流。

清代朴学的这种独立自主的研究态度、大胆地向权威经典挑战的批判怀疑意识、科学实证的实践精神，培育起艺术家及理论界强烈的求真意识。而落实到艺术批评上，就是强调艺术不能沉迷于古代的成就，而高标自我的独立意识。这种意识正是大量文人在远离政治中心的布衣生活状态中成长起来的。封建后期落后的政治、伦理、哲学、美学对人们的全面束缚被进步文人所冲破，他们认识到造成自我独立意识丧

① 冯天瑜：《明清文化史札记》，上海人民出版社2006年版，第255页。
② 吴中杰主编：《中国古代审美文化论》第1卷史论卷，上海古籍出版社2003年版，第409页。

失的，一是理法，一是前人。理法的紧密束缚使性情不得自由抒发，而复古模拟之风的弥漫，则使作者自我意识被古人和祖先所吸收，以致"近代文章之病，全在摹仿"（顾炎武：《日知录》卷十九）。"但扼制愈重，吮吸愈重，我之愈不独立，其伸张抗拒之力也愈强，我自独立的要求也愈烈，从而在创作上出现了历史上从未有过的'自我独立'意识的空前突出的局面。"①

这种自我独立的意识是几千年封建制中未曾有过的意识，一种带有某种程度的新的觉醒意识。它"胸中无物，眼底无人"，"无物则情不为物役，河山大地虫鱼花鸟供其笔端"；无人则情不为古役，"百家诸子只我寻常交往"（周亮工：《尺牍新钞》一集黄虞龙《与客》）。"昔之坡仙（苏东坡），今之卓老（李卓吾）"，成为当时自我独立的代表。如果说"天生我材必有用"还在某种程度上反映出封建盛世下文人对个性自由发展的一种自信，那么"天生自有一人执掌一人之事"（石涛：《画语录》），"天生一人自有一人之用，不待取给于孔子而后足也"（李贽：《焚书·答耿中丞》），则表现了封建末世中觉醒之士对束缚身心枷锁的奋力挣脱，表现了这种觉醒意识达到了一个新的高度，即"我自独立"的意识压倒封建时期的圣人。其矛头鲜明指向封建统治思想的制造者，其识其胆其气可谓空前。这种意识不会产生于其他时代，它只能附于资本主义萌芽的新土壤之上。②

清代自我独立意识还在独特的地域环境中不断得以加强。江浙地区作为士人文化重镇，传统深厚。在清廷掌握政权以后，曾作出激烈的反抗。为了真正控驭作为文化轴心的江浙地域，清政府曾通过屡兴文字狱、调控学额数目等手段，有意压制其文化传统地位。清政府曾多年停止江浙人才的科举，造成了一个重大的历史性后果，即大批江浙儒士无法完全通过科举渠道进入政治轴心。而清初朴学大师生活于明清易代之际，大多数对清廷采取了不合作态度，其反叛的气骨在江浙区域的流风余韵依然颇具感染力，几乎构成了一种独特的区域传统资源："反满深层思想背景的逐步深化，与清廷控驭应试规模的交互作用，使江浙一大批儒生长期游离于政治核心结构之外，而形成了一个颇为奇特的阶层。"③这个阶层就是持平民立场的、具有"布衣心态"的士人们。所谓"布衣心态"，是指那些绝意仕进的艺术家在立身、从艺、人生问题上所具的自尊态度与自觉意识，首先表现为艺术家能够洁身自好，不事权贵，追求独立人格与自由创造精神。其实，也惟有从庙堂走向民间，排除权力的系累滞碍，保持着这种特立独行又极具平民化的心态，才有可

①② 于民：《中国美学思想史》，复旦大学出版社2010年版，第380页。
③ 杨念群：《儒学地域化的近代形态》，三联书店1997年版，第274页。

能坚守真纯的人格，自由沉潜地创造出精湛的艺术作品。

二、理气合实哲学思想对艺术批评的影响

黄宗羲的理气观是在反对朱熹理本体及明代理气二元论中产生的。朱熹主张理为气的本体，又视理气为二物。明儒曹端用活人骑马、人驭马来解释“理驭气”。薛瑄把理气关系比作日光与飞鸟，说日光与鸟为二物，理气也为二物。黄宗羲反对这些观点。他提出了自己的理气界定：“气之流行而不失其序，是即理也。”又说：“自其浮沉升降者而言，则谓之气；自其沉浮升降不失其则而言，则谓之理。”“流行”、“沉浮升降”是指气。“不失其序”、“不失其则”是讲气的运动法则、条理，这便是“理”。这是从理气相互联系角度界定理、气，表明理、气不可分。他进一步论述理气关系，认为理为气之理，无气则无理。在理气统一的基础上，他肯定气为理的根本，有气，然后才有理，无离气之理，理是气的理，也可以说是气本体。

黄宗羲认为自然界充满了实在之气，别无独立的他物，有的只是气。他说：“通天地，亘古今，无非一气而已。”所谓“通天地”，是指气存在的空间特点，“盈天地间皆气”，“地间只有一气充周”。所谓“亘古今”，是指气的时间特点，“夫大化流行，只有一气充周无间”。气无处不在，无时不有，存在于无限的时空中。自然界运动形式多种多样，究其根本，不过一气。

顾炎武在自然观上，提出“盈天地之间者，气也”的主张。物质性的气充满宇宙，万物都由气构成，源于气又归于气，这便是万物枯荣盛衰、生灭变化的必然规律。从自然之气出发，他对鬼、神、佛、仙等作出独特解释。他说：“气之盛者为神。神者，天地之气而人之心也。”至于鬼，则为“归也”，即“气之为物，散人无形，适得吾体，此之谓归”。一切存在，包括佛、仙都是以气为表现形式的物质存在，物质的聚散而已。

王夫之继承了张载的气一元论，认为气是唯一的实体，万事万物都由物质性的气构成。他认为充满太虚的气，无所依赖而化生一切，它既是实有其体，又虚湛无形，而“物我万象”不过是气所凝成的。气和万象的关系是体用关系，气为本体。万物统一于气。凡气皆有象，凡象皆具气，气因万物流行而跃动，象因气之跃动而显现为美。章学诚提出“天地自然之象”和“人心营构之象”之分，清晰指明了艺术之“气象”是感于自然之“气象”的结果。

清代的气化理论，特别是理气关系的观点，对这个时期的审美认识有着深刻的影响。

第一，万物实有意识空前高涨。在宋明，作为绝对精神的“理”是超越现实和艺术的至善至美。明末清初，这种抽象、虚幻的绝对精神被疾

风骤雨般的社会巨变击得粉碎，以“气”为核心，对当下现实的关注成了美学家的话语主流。以实学的态度观照世界，以实的审美观念环顾审美对象，人对万物便少了许多敬畏之心，天下皆可以为我所观照，皆可成为审美的对象。

可以说清代美学是主气的美学，而这种由趋于形而上到形而下经验层次的转变是全局性的，具体到人生之美，王夫之提出人乃“两间之精气”，人乃“天之绪”，以及戴震的人乃“天地至盛之征”；具体在文学、艺术之美，黄宗羲提出元气“垒愤激汗”而后至文生，这些不但是对屈原、韩愈以来“不平则鸣”优秀传统的继承，而且把“气”之美与天崩地裂的时代巨变的社会之“实”密切联系在一起，开创了清初美学的新气象。

叶燮接过王夫之“文者气之用”、黄宗羲的文乃“天地之元气”说，形成了自己以“气贯理、事、情”为核心的审美气化论。而姚鼐以阴柔、阳刚论文，把审美气化论又前推了一步。画论中石涛的“一画论”、郑板桥的“一块元气团结而成画”，构成诗文领域审美气化论的有效补充。清末刘熙载以气之阴阳刚柔全面总结各艺术门类发展的《艺概》，可以说是中国古典审美气化论终结的标志。崇“实”的气本体论在清代占据了主流。

当崇“实”的气本体论占据了主流，清人道德实践与道德实体之学中的美学思想内部也充实了与“气”相关的崇尚实体、实物、实有的内涵。也就是说道既是道德实体，又是天地自然之内在规律、人伦秩序，主体对善的向往与追求，同时也包含着对天地之大美、人格之完美、人伦和谐之美的肯定与渴望。如清代艺术批评家认为艺术创造的高潮会现出一种元气蒸腾、勃发倾泻的状态，此时创造的艺术形象就是天地之愤气和人心之愤气所结撰而成。

天地未开辟前，天之愤气蕴于中，蕴蓄既久，一旦奋迅而发，非寻常小器可以容纳。而人的愤气也是一样，此气亦须经过长久的“蕴蓄”才能一朝而发，壮观激烈。但这两种气的结合是不容易的，只有危难之时，把人的生命与全体宇宙的生命紧紧联系在一起的时候，宇宙生命的遭际与个人的激荡情感交织在一起，“元气”才“郁而积”，“遏而奋”，遂至不可阻抑，终于“鼓荡而出”，此时所作才可成为艺术杰作。于是，风行雷厉的艺术风格与怨愤艺术人格成为那个时代的最显著的特色。比如那时的文士们认为书法的关键不仅仅是字的造型和笔力，更是人的精神气骨。这种骨气的产生壮大源于人格的培育和提升，源于对大丈夫浩然正气的激发。正是对以“骨气胜”的推崇声中，一种追求雄健艺术境界的崭新艺术资源——碑学诞生。

第二，“理”由主观先验变为客观规律，既解放了物，也解放了“我”。它引导人们不再脱离实际于心灵内省中追求理，而是走出帷幄，“以天

地万物为师"，于实践中熟悉事物，把握物之所以然之理，在依据外物之理的同时，最大限度地发挥自己的创造力。

气在理先和理为客观规律的认识，不仅发展了对审美主体的理解，而且促进了对审美客体的理解，带来对"物"的认识的深化。人们不仅看到了创作之物与一般之物理的一致性，指出"一草一木，其能发生者，理也"，要求塑造形象时"先揆之于理"，而且进一步探讨了艺术创作之理的特殊性。人们一方面把"物"作为一个气化过程观察，把物分为"理、事、情"三个部分，即："其能发生者，理也；其既发生则事也，既发生之后，夫乔滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也"（叶燮：《原诗》内篇）。理为客观规律的确立，带来了"理一分殊"的变化，形成了气一理一，气万理万的思想。

这样，以往"理一分殊"的认识就得到了改造，不仅在心物上有了区别，在个别与一般的关系上，也有了明显的不同，趋于全面和切于实在，从而深刻地影响着创作中的观物和典型化。与之相联系，人们对"格物"的认识也发生了变化。过去"格物"或为"正心"（王守仁），或为"即物穷理"（朱熹），均离开客观事物而论主体的认识。至明末清初，一些进步的思想家便在摆正理气关系的基础上纠正了"格物"说的片面和局限。从而变"格物"说为力行实践的活动，将人的主体认识与接触自然社会的万事万物结合起来。同"气万理万"的思想联系在一起，引导艺术家走向生活，于长期观察体验中发现事物之理。既注意事物的共性，也注意事物的个性；既注意以天地为师，也注意吾心之能动。影响所致，既有诗画，也深及小说戏剧。"搜尽奇峰打草稿"的"山川于予神遇而迹化"（《石涛话语录》）。

否定了理对情的压迫扼制，直接带来了个体的解脱以及对主体的格外重视。中国思想界有一个漫长的重天道统摄人道，忽视个体和主体作用的过程，这时，艺术被认为是形而上的本体作用形而下的物象的一种方式。先秦至两汉时期，儒家形而上和形而下的关系是统摄和被统摄的关系。孔子的天命观使得儒家以"天"为统率，将秉有阳刚之气的事物组合为自然与人事两大系列，自然事物按其形态分类，社会人事按人们的意志分类，两相对应，因而能"推天道以明人事"。这一思想反映在艺术中，认为艺术之道统摄自然万物之物象。

这时则反过来，艺术被认为是把握、影响、揭示本体自然之道的有效手段。当思想界渐渐转入形而下具体事物时，艺术也不由得重视起物质实践基础。王夫之提出"两盈间皆道"，道乃实有而非玄虚。他沿用《易传》"一阴一阳之谓道"的说法，指出万象皆得于阴阳，这阴阳二气之流行构成了天道与人道。这道属"实"属"有"，虚、空不是道的本质。相对于前人强调艺术的"普遍"价值，他们追求的是建立于"殊别"之中

的艺术价值。在此思想下，清代艺术理论家强调了人作为主体的巨大能动性作用。

三、个性解放伦理思想对艺术批评的影响

从明中叶开始，人欲就对天理形成一股冲击力量。从泰州学派的创始人王艮一直到李贽，都反对程朱理学所宣扬的"天理"，旗帜鲜明地高扬"人欲"，提倡合乎自然的人性。

进入清代，启蒙思想家高扬性情，提倡个性，更是如火如荼。清代前期启蒙思想家王夫之，十分尊重人的感性生命欲求，并且把它看作是人类文明赖以发生和进化的原动力。他以此来探讨理欲关系，力求使社会规范有利于个体与他人之间的协调和人类文明的进化。戴震对理、欲作了重新界定。他认为"理"是指万物的秩序、条理，即各种事物存在、发展的具体规律和法则，而不是抽象的理。"欲"是"血气心知"之人的自然欲求，它起到"以生以养"的作用，而不是理学家所说的百病之根。

程朱理学鼓吹"灭人欲"的实质，是对感性生命和人格尊严的扼杀。程朱要求"灭人欲"，常是打着孔子的旗号。王夫之质问："孔颜之学，见于六经四书者，大要在存天理，何尝只把这人欲做蛇蝎来治，必要与他一刀两断，万死甘休？"[1]王夫之在提出"理"、"欲"一致的理论之后，又指出每个人的基本欲望得到了满足，就是天理；"欲"也就不是私欲，而是公欲。清代反对禁欲主义，但也不满于晚明的纵欲主义，因此"在承认个体生命欲求的合理性基础上，提出以社会利益和人格尊严来限制纵欲主义"。[2]

清代由气实哲学到重器象，到重人道，最后到重自我有其思想演变的逻辑在内。明清都重自我。与明代相区别的是，清代对个性的张扬在艺术领域掀起了一场"古人"与"自我"之间的持久战。这场战争显示了封建等级制度之"理"的内核即将发生颠覆性转变的前奏。封建等级秩序之"理"的内核即是集体理性。清代艺术理论强调的"自我"、"著我"、"有我"等带有打破"理"的涵义。

崇尚个性的文人热情讴歌"著我"之色彩的创作个性。袁枚说"至于性情遭际，人人有我在"，"诗，有人无我是傀儡也"。他进而描绘自我形象曰："古来功名人，三皇与五帝。所以名赫赫，比我先出世。我已让一先，何劳复多事。"这说明其已对传统儒家的偶像崇拜失去了兴趣。

---

① 王夫之：《读四书大全说》卷五。

② 周来祥主编，周纪文著：《中华审美文化通史・明清卷》，安徽教育出版社2006年版，第83页。

郑板桥也讲个性，主张古人为我所用。他说："板桥道人以中郎（蔡邕）之体，运太傅（钟繇）之笔，为右军（王羲之）之书，而实出以己意，并无所谓蔡、钟、王者，岂复有《兰亭》面貌乎！"石涛说："我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有？"①石涛说"有我在"，即创作时首先要有自己的体验和特点，我的独特性是艺术独特性的保证。客观事物是一样的，由于每个人个性不一样，写同样的事物，必然会不一样。有我，独特性就会深刻表现出来。如果说中国艺术认为"道"生于无，"我"变成了无，就有可能抓住"道"，但石涛认为有了"我"，就有了一切，是我掌握"道"的化生之机密，而不是我化为"道"的运行轨迹。这里，个性不是任性恣情的借口，而是主体性力量的彰显。

但值得注意的是，由于中原易主在士人们心中投下异常深刻的阴影，因此，清代张扬的个体自我"性情"，"其核心内容也多有愤世嫉俗与嫉恶如仇的意味"②。正是这种个性主义思潮的特殊性，最后导致了以"怪奇"为艺术趣味竟成为一股强劲的社会风尚。艺术趣味总是和社会风尚有着密切的联系。清代崇尚"真"、"趣"、"怪"、"奇"的艺术趣味可从如下三个方面来论述：

第一，离经叛道。"怪奇"的一个重要特点是违反封建统治者所尊奉的儒家经典和道德信条，背离所谓"正统"的言论与行动。"怪异"的艺术家往往恃才傲物，狂放不羁，炫奇立异，蔑视名教。郑板桥表明他的一个怪异之处："索我画，偏不画，不索我画，偏要画，极是不可解处，然解人。"③在艺术创造中的离经叛道更是比比皆是，他笑话时人作画固守从前的落后方式，炫耀自己的新奇创造。认为以前的画法只是一种陋习："始余画竹，不敢为桃柳叶，为竹家所忌也；近颇作桃叶、柳叶，而不失为竹意。总要以气韵为先，笔墨为主。古来画家习俗，皆成陋语矣。"④他反复声明："不泥古法，不执己见，惟在活而已矣。"⑤无论是古人法则，还是自己惯常的思维都必须打破，任性而为最有生机。他大胆声称自己的艺术品没有师承、没有旧法、没有家数门派，只是在宛如小学生知识启蒙的状态下完成，然而仍能洞察毫微。"敢云我画竟无师，亦有开蒙上学时。画到天机流露处，无今无古寸心知。"⑥

---

① 石涛：《石涛画语录》，俞剑华注译，江苏美术出版社2007年版，第32页。
② 吴中杰主编：《中国古代审美文化论》第1卷史论卷，上海古籍出版社2003年版，第470页。
③ 郑板桥：《板桥论画》，王其和点校、纂注，山东画报出版社2009年版，第46页。
④ 同上书，第159页。
⑤ 同上书，第112页。
⑥ 同上书，第117页。

第二，反向审美。中国正统审美文化一直是尚雅正的，丑的艺术形式一直处于被压抑和排斥的位置上。“中国的古典美学，一般是以主体与客体、感性与理性、情感与理智的和谐统一为理想，同时要求内容与形式和形式本身各种因素的和谐统一，而丑却与之相反，它强调对立、矛盾、冲突，表现为不和谐、不平衡、不协调、无秩序。”①但明清时期，随着浪漫主义新潮的兴起，丑不再被排除在人们的视野之外，以丑为美，对丑的肯定和推崇，成为时尚。人们把“丑”提升到较高的位置，这带有反封建、反传统的意义。同时可能还有隐在的反清朝统治的无言愤怒。极力维护正统审美观念的沈宗骞认为以丑为美，不仅不是尽性情所发，而是离却真性情的故意做作，是不自然的，鄙陋恶劣的，这种反叛正道的现象无异于邪魅当道。然而沈宗骞可能并没有意识到，“以丑为美”的艺术审美趣味负载着多么深厚的思想内容，清代文人群体积蓄的郁结难解的时代情绪，多么令心灵骚动不安、磊砢不平，特别需要一种反常的表达方式。

第三，艺术变形。所谓“变形”是相对“常形”而言。“常形”是指现实生活中客观物象的正常形态。“‘变形’是指客观物象反映到艺术中所产生的形象的改变，是对自然形态的‘常形’的突破。”②最典型的是四僧之一的“八大山人”的画作。如“白眼看天”、“鼓腹拱背”、“枝干扭曲”等都是“变形”。王翚评论八大山水道：“不用道路、水口、层宇、舟梁，唯以雄浑之势取胜。”

清代艺术趣味追求的“变形”，可以看作是对传统艺术影响的一种“精神焦虑”的表现，是一种巨大的反叛力量。这时他们尊重自身，认为自我有一种所向披靡的冲击力与无穷无尽的创造力，所以要毫无顾忌地露才扬己，听任激情来安排自身。清代的艺术变形是艺术精神和形式双重裂变的表现。此时的“变形”是清人的一种建构性和破坏性共存的精神力量，“它是其时文士在解构旧价值体系与重建精神家园过程中所体味到的既畅快而彷徨无依的二重心态的反映”③。

---

① 曾祖荫：《中国古典美学》，华中师范大学出版社 2008 年版，第 529 页。
② 同上书，第 532 页。
③ 吴中杰主编：《中国古代审美文化论》第 1 卷史论卷，上海古籍出版社 2003 年版，第 388 页。

第二十三章　古典规式的认同

崇尚古代之既有的文化成果和崇尚个体自我主体的意识，是清代艺术批评思想的两大核心路数。在中国文化里，“以古为徒、为训、为戒”的历史以及道德价值原则，更为久远和普遍。回溯古往，也是取得社会认可、重建社会典范的一个重要手段。古的内容与先贤、历史、经验、规范、陈旧等概念相关。因此，复古也就是超越此时此地的局限，回溯古之为经、为训、为戒的典范，予以恢复和重建。古与今相对，当今不如昔的时候，总会抚今追远，从历史教训中追寻问题的根源。

清代崇古的一个最极端的表现就是对古人“规式”的尊崇。“规式”一词见邹一桂的《小山画谱》。邹一桂在《画谱》中声明，古人“规式”是不可丢掉的，而这一不经意的建议其实是清代艺术批评思想的重要一环。“规式”可理解为法则的固定形态。在清代艺术批评思想中，古人“规式”就是学习、仿效的对象，它们被认为是最完善、最高尚、最合乎规范的，值得人们永久膜拜、向往和遵守。

清代艺术强调遵循的“规式”，在广度和深度方面远远超越了其字面含义，它指向的是一种类似于终极价值本体的东西，表现为一种符合人类社会生存愿望的最高价值理想，能指引人类社会超脱于无尽的纷争、扰攘、混乱与荒唐的无价值状态而获得最终和谐秩序的一种终极的价值目标。并且，它还成为当时人们生存中的一种稳定的思维方式和情结依赖。清人对于古人“规式”的沿袭，也就提供了一个心灵上的皈依。沿袭“规式”作为一种超越时空限制的与汉传统的对话，可为因清朝统治而受伤的心灵寻求一个慰藉的场所。“规式”因其储存着丰富的历史记忆而连接着清代学人的情感世界。

第一节　王夫之乐论中的艺术批评思想

王夫之(1619—1692)，字而农，号姜斋，湖南衡阳人。曾任南明桂王政府行人司行人，明亡，不仕。晚年居衡阳西北石船山，因称船山先生。一生坚持爱国主义和唯物主义的战斗精神，学术成就很大。与黄

宗羲、顾炎武并称为清初三大启蒙思想家。

王夫之的思想代表着中国古典人格培育思想的最高成就，他在气一元论的哲学基础上探讨了至真、至善、至美而又和谐自由的理想人生境界，这是其人格培养的终极追求。在人格培养的途径上，王夫之外用乐，内用礼，主张礼乐之教为主，而以法治为辅的礼乐教化与德治论。王夫之对乐教给予肯定，因为“乐以导其心之和，刑以正其心之悖”，乐的作用更为巨大。乐使人们内心达到和合之境，最终实现整个社会的和谐，整个社会就可以实现不治而治。王夫之是通过下面两点来论述这一思想的。

一、形式与美感：“情合其节而后安，故律为和”

在王夫之看来，艺术的本体是气，而具体到音乐的本质，他明确告诉我们是“人心感于物”之“心之元声”。他认为音乐的本质都是“心之元声”，具体的音乐作品则是艺术家“心之元声”的外在流露。从人的心底生出的乐音就是元声，就是本真、本善、至美之声。

在艺术的形式及美感方面，王夫之坚持情与理的和谐。“理”在其美学思想中则相当于“精”，也即客观事物包含的某种“情理”或“义理”。神（情）与理二者在无意间一时“凑合”便产生了美感。他说：“乐因天下之本有，情合其节而后安，故律为和。舍律而任声则淫，舍永而任言则野。”①王夫之继承了气一元论，认为天与人都本于气，这气即充盈天地之间的阴阳二气，阴阳二气化合，于是产生天人万物。他认为“阴阳不孤行于天地之间”，任何事物都是“合两端于一体”，“无有不兼体者”。阴阳作为万物矛盾性的抽象，存在于一切事物之中，一方面相峙而并立；另一方面，两相倚而不离，这是合二为一的关系。“合二为一者，既一分为二所固有矣。”然而，俗乐却以不和著称：

> 若夫俗乐之失，则亦律不和而永不节。……律亡而声乱，声乱而永淫，永淫而言失物，志失纪。②

这导致的最后结果就是“阴阳而尽去之”，是极为不可取的。王夫之认为，情志是一种容易受到外在环境影响的精神。他说：“情之始有者，则甘食悦色，带后来藩变流转，则有喜怒哀乐爱欲恶之种种者。”情的本始就是追逐食色的。在现实的种种流变过程中，更是产生各种喜怒哀乐的状态来。情不是由性生，而是心与物经由交互而产生的。在这交互作用过程中，情“藩变流转”，可善可恶。为了使情志保持本善，

①② 于民编：《中国美学史资料选编》，复旦大学出版社2008年版，第470页。

必须进行治理，使其情志保持本善。

王夫之指出培养高尚的情志，需内治用礼，外治用乐："圣人从内而治之，则详于辨志；从外而治之，则审于授律。"这律必须保持心的和，因为"心"不但"统性情"，还有其思维和知觉的功能，当心与外物相交时，才得以发挥其功能，知觉外物并对外物进行思维，情因之而起。心知觉外物并对外物进行思维可能产生两种结果。当心与性相应，也就是说心守住自己的本位并发挥其功能的时候，则不会产生恶之情；而当心不能与性相应，为感官所控制时，心也就失去自己的本位而去追逐外物，也就产生了恶之情。所以，王夫之说："故俗乐之淫，以类相感，犹足以生人靡荡之心；其近雅者，亦足动志士幽人之歌泣。"①

在王夫之看来，和谐乃自然界的常态，这是因为世界的本然状态即为"细缊"。所谓"细缊"，指气作为构成世界的本原所呈现出的"阴阳恒通"的基本存在方式，"细缊，太和未分之本然"。"太和"指最大亦最高的和谐。王夫之用"细缊"形容和谐的自然亦即本然状态，并由此探究了和谐的基础、动因及原生态模式。首先，"凡虚空，皆气也"——和谐的同一性基础。一气之中的阴阳两端，看似矛盾对立"相峙而并立"，实则"相倚而不相离"，王夫之将此对立又统一的关系分别用"分一为二"与"合二以一"去概括。一体之气中的阴阳二端"判然各为一物，其性情、才质、功效，皆不可强之而同"，这就为和谐具有生生不息的生命力提供了差异性、矛盾性的契机。

二、功能与教化："志有范围，待律以正"

王夫之认为音乐艺术具有巨大的教化功能。音乐的教化功能不是通过强制的手段实现的，而是君子自由选择的结果。他甚至以能否真正懂得音乐来区分君子、众庶、禽兽。他说："知声而不知音，禽兽是也。知音而不知乐，众庶是也。惟君子为能知乐。"②王夫之认为声和音是不同的，声并不能把人和动物区别开来，没有素养的庶人也只知音而不知乐，只有君子才懂得欣赏美妙的音乐，给自己带来精神上和心灵上的满足，而不仅仅停留在感官肉体上的刺激。王夫之进一步指出律与音的区别："成律以和之谓乐，孤清悦耳之谓音。"③在王夫之那里，"乐"是一种"和同"的力量，即形上的快乐，是心灵的快乐，精神上的愉悦。

王夫之认识到乐不只是停留在手足表面上的乐，而是发源于心。人为万物之灵，人的存在不仅需要衣、食、住、行等物质方面的保障，更

① 于民编：《中国美学史资料选编》，复旦大学出版社 2008 年版，第 471 页。
② 王船山：《船山全书》第 2 册，岳麓书社 1996 年版，第 252 页。
③ 同上书，第 937 页。

需要形上的追求。王夫之指出:“气之所至,神必行焉,性必凝焉,故物莫不含神而具性,人得其秀而最灵者也。”①这里的“秀”,从王夫之的“天地之生,人为贵,惟得五行敦厚之化”来看,人的杰出在起源上,即在于其所禀赋之气的纯净与中正,从形而上就奠定了人类超拔万物的地位。“禽兽有天明而无己明,人则有天道,而抑有人道。”②王夫之这里的“人道”是指区别于禽兽而独有的文明,人具有社会性和道德性的内在要求。

在王夫之看来,社会和谐是国家建设与发展的根本保障,而诗歌礼乐文化是“顺民之气而劝之休养”的最佳方式。王夫之强调“律要正”,这是一条非常基本的规则。虽然律也可以有很多变化,但不能冲破人心的和谐。他说:

> 志有范围,待律以正;律有变通,符志无垠;外合于律,内顺于志,乐之大用矣。③

由此,王夫之反对俗乐,认为俗乐声律无纪,声乱律亡,失去和谐,是淫声,使人生靡荡之心。他还指出了“乐不正”的危害:“若夫闾巷之谣,与不知音律者之妄作,如扣腐木,如击湿土,如含辛使泪而弄腋得笑;稚子腐儒,摇头倾耳,稍有识者,已掩耳而不欲闻。”④王夫之反对声无哀乐论,认为声律的长短高低疾徐,与人的情绪状况相对应,因此主张音乐形式要和雅,以养成高尚清正的人格。

正是认识到律数与人心的密切关系,王夫之非常重视制律,他赞赏古人对律的掌握:“古人审于度数,倍严于后人。”⑤但古人制的律无论清浊、抑扬、洪细、短长都“皆损益之自然者也”。之所以做到这一点,这是因为:“圣人之制律也,其用通之于历。历有定数,律有定声。历不可以疏测,律不可以死法求。”⑥只有做到了律声既符合人心情志之内在规律,又达到了自然的天籁之音的技巧,才能“上合于天运”,“下应于民时”。⑦

王夫之对音乐的看法和孔子的观点有很多一致性。孔子说:“礼乐不兴,则刑罚不中;刑罚不中,则民无所措手足。”(《论语·子路》)王夫之认为,孔子将礼乐的作用看作让人民看到光明大道,明白生活的努力方向,可谓道出了“礼乐”作为审美文化的真正价值所在。而对于荀子提出的“先王恶其乱也,故制雅颂之声以道之”(《荀子·乐论》)的观点,王夫之则持批评态度。王夫之指出,荀子“徒知乐之为用,以正人心于

---

① 王船山:《船山全书》第2册,岳麓书社1996年版,第359页。
② 同上书,第362页。
③④⑥ 于民编:《中国美学史资料选编》,复旦大学出版社2008年版,第471页。
⑤⑦ 同上书,第472页。

已邪，而不知乐之为体，本人心之正而无邪者利导而节宣之，则亦循末而昧其本矣”①。荀子只看到了音乐影响人类行为的表面现象，而对音乐的本性和基本功能缺乏深刻的认识。在王夫之看来，不管是音乐还是其他艺术，其优秀作品都是宇宙间正气的表现形式，因而它的作用也主要是弘扬天地人心之正气，至于“正人心于已邪”，那只是艺术的次要作用，或者说艺术主要是一种推动社会进步，促进社会和谐的力量，其次才是克服社会异化的手段。

第二节 “四王”画论中的艺术批评思想

所谓“四王”是指清初四个同姓“王”且风格相近的画家群。由明入清的“前二王”为王时敏及王鉴，“后二王”为王翚和王原祁。“四王”及吴历、恽寿平，世或并称“清六家”。“清六家”成为清初文人画的代表，他们不仅是南宗画的实践者，同时也是理论上的积极阐述者。“四王”其实是两代画家的结合。王时敏(1592—1680)，字逊之，号烟客，晚号西庐老人，江苏太仓人。王鉴(1598—1677)，字圆照，号湘碧、染香庵主，曾官广东廉州太守，故世称王廉州，江苏太仓人。祖父王世贞是明代文坛盟主。王原祁(1642—1715)，字茂京，号麓台，江苏太仓人。王原祁为王时敏之孙。历官侍讲学士、太子詹事、户部右侍郎，故世称“王司农”。王翚(1632—1717)，字石谷，号乌目山人，耕烟散人，江苏常熟人。十九岁被王鉴发现，推荐给王时敏，成为王时敏的弟子。

“四王”艺术批评思想的核心是崇古。他们在崇古中寻找到精神力量，崇古的绘画是他们感情的艺术，是苦闷的象征。“四王”的崇古艺术批评观念大体可表现为三个方面：第一，崇拜“古之人”，如王原祁说：“古人眼光直透纸背”。第二，崇拜“古之法”，如王时敏：“与古人同鼻孔出气，下笔自然契合，不待观摹。”第三，崇拜“古之画”，如王鉴说：“画之有董(董源)、巨(巨然)，如书之有钟(钟繇)、王(王羲之)，舍此则为外道。惟元季四大家，正脉相传。”②四王的艺术理论言必称古，这已成为他们的“艺术心理定势”。“四王”崇古的艺术批评思想可由以下几个方面来阐述。

一、艺术法则：“暗合古法”

在艺术法则方面，“四王”强调要“暗合古法”。“暗合古法”寄托着

① 王夫之：《船山全书》第4册，岳麓书社1991年版，第891页。
② 彭莱编著：《古代画论》，上海书店出版社2009年版，第306页。

"四王"最深沉、最美好的艺术情思、艺术旨趣和艺术情趣。王原祁说:"作画但须顾气势轮廓,不必求好景,亦不必拘旧稿。于开合起伏得法,轮廓气势已合,则脉络顿挫转折处,天然妙景自出,暗合古法矣。"①只有暗合古法才能创作上乘的佳作。如王鉴:"人见佳山水,辄曰如画,见善丹青,辄曰逼真。则知形影无定法,真假无滞趣,惟在妙悟人得之,不尔,虽工未为上乘也。……笔底烟霞,胸中丘壑……今观石谷所赠一云长卷,烟岚变幻,林皋萧瑟,巨然在焉,呼之欲出矣。"②

如何做到"暗合古法",王时敏说到临摹的重要性:"规摹古人,遂得三味。"③"四王"认为艺术规摹的目标,就是要达到完全酷似,只有酷似古人,才真正得到了画学的真理。不仅画艺是如此,其他的艺术门类也是如此。

为了更好地规摹古人,习得古法,"四王"一致认为从艺术家的心理、心性、修养入手才是正道。王原祁认为若艺术家不从心灵入手,彻悟古人真谛,就容易走入邪道。他还提议临画之前要大量看画:"临画不如看画。遇古人真本,向上研求,视其定意若何,结构若何,出入若何,偏正若何,安放若何,用笔若何,积墨若何,必于我有一出头地处,久之自与吻合矣。"④他强调古人总有胜今人的地方,若留心观察,则艺术创造中的"邪俗"自去。

王翚则强调以己之心揣古人之意:"由是潜神苦志,静以求之,每下笔落墨辄思古人用心处,沈精之久,乃悟一点一拂,皆有风韵;一石一水,皆有位置。渲染有阴阳之辨,傅色有今古之殊。于是涵泳于心,练之于手,自喜不复为流派所惑,而稍稍可以自信矣。"⑤王时敏更是出狠招,强调先在学识上下功夫,这样才能与古人走得更近:"盖其学富力深,遂与俱化,心思所至,左右逢源,不待仿摹,而古人神韵自然凑泊笔端。"⑥我们看到,"四王"所说不外乎章法设色等机械规律,以及由长期训练得来的心手之间的熟巧。前者属于学力,后者即是功力。他们对摹古要解决的这两大问题十分清楚,难怪在这两方面都表现得颇为出色。

王原祁以探讨古法为乐趣,他说:"古人用笔,意在笔先,然妙处在藏锋不露。元之四家,化浑厚为潇洒,变刚健为和柔,正藏锋之意也。子久(黄公望,字子久)尤得其要。"⑦他还强调学习古法要细心揣摩:

①④ 彭莱编著:《古代画论》,上海书店出版社 2009 年版,第 316 页。
② 同上书,第 307 页。
③ 同上书,第 305 页。
⑤ 同上书,第 312 页。
⑥ 同上书,第 304 页。
⑦ 同上书,第 318 页。

"古人南宋北宋,各分眷属。然一家眷属内,有各用龙脉处,有各用开合起伏处,是其气味得力关头也,不可不细心揣摩。"①

对于"四王"来说,能够共同探讨古法,是一种巨大的精神享受,是人与人之间最深刻情谊的缔结之由。王时敏在他的画论中谈到了其与石谷志同道合,共同探讨学古心得的愉快和欣喜。王原祁通过追求传统的结构和笔墨的效果来铸成一种与历史的传统有着内在关联性的审美境界。在这种境界中,传统已成功地融会在自己的笔墨和结构中,达到了所谓"谓我似古人,我不敢信;谓我不似古人,我亦不敢信也"的目的。

然而,当时却有一些画家完全无视古法的存在,使得画坛呈现混乱局面。"四王"对这种现象竭力批判。这里"暗合古法"已跃升为一种审美标准。"四王"认为只有暗合古法的作品才是美的。"四王"的艺术观念有着明确的人格价值作导向和深刻的社会实践为内质,最终使艺术凝聚为一种深厚而恒久的程式。"四王"所处的时期,自由自在地效法古人所建构的笔墨程式,同时,又在这种效法中举步维艰。

二、艺术史观:"正脉相传"

"四王"强调艺术的历史就是一部传承艺术宗师的技法和精神的历史。将"四王"的艺术史观和叶燮作一比较,可见其各自的独特性质。叶燮认为世界的变化无穷导致人的认识能力的变化无穷,而作为人认识世界、掌握世界的特殊武器——艺术也是不断变化发展的,艺术的延续和革新的运动是生生不息的。叶燮强调正宗的可变性,而"四王"更多只是在延续正宗的基础上有所创造而已。若是完全不能将正脉进行传递,则艺术的历史面临混乱的"终结"。"正脉相传"体现了"四王"的艺术史观。

"正脉"主要指"四王"所承袭的"南宗"。正如王时敏所说:"近世画山水者……谬习相传,遂谓能事,是以学者愈多,去之愈远。不知大痴(黄公望,号大痴)画法全从董、巨中来。……今则衰病幽忧,不能复学,虽其风神韵格略会一二,而精髓年去,笔与意违,徒有浩叹而已。"②这种好古的艺术史观生成的审美法则使得中国艺术审美走得相对平稳而又具有较强的民族个性。"四王"为何要反复向经典艺术寻求"复生之水"呢? 因为他们认为那时的艺术已经很衰败了,必须承接盛世的艺术精神。

王翚指出只有一条路可解救艺术的末路:"以元人笔墨,运宋人丘

① 彭莱编著:《古代画论》,上海书店出版社2009年版,第316页。
② 同上书,第302页。

壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。""四王"对晚明艺术发展的矫正之法是直截了当地将自己定位于某单一风格传统之中，并认定其为最佳的传统。在他们的想法中，这也是唯一正确的传统。王原祁仿黄公望时直接指出今人不如古人："画中设色之法与用墨无异，全论火候，不在取色，而在取气。故墨中有色，色中有墨。古人眼光直透纸背，大约在此。"①他甚至指出，要想透彻理解一个时代的艺术，必须先透彻理解那个时代之前的艺术："要仿元笔，须透宋法。宋人之法一分不透，则元笔之趣一分不出。"②

三、艺术审美："苍然古色"

"四王"以鄙弃"邪俗"来推崇"高雅"的审美价值。如王时敏说："古人中如赵大年，马和之庶几近之，可见文人高士之笔，自与俗尘迥异，不啻高霞浊潦之相悬也。"③"雅"成为了"四王"艺术的一种根本审美价值追求。然而，"雅"的概念相当宽广，"四王"所追求的"雅"，可用"苍然古色"这一概念来界定。在他们看来，艺术品只有具有这种美的内在规定性，才具有审美价值的潜能。明确提出这一审美观念的是王时敏，他在评价别人的绘画时说，"规摹唐、宋诸家，苍然古色，仍不失其风度"。

"苍然古色"既代表着"四王"对艺术的一种评价结果，也是一种情感指向。"苍然古色"作为一种审美表现，到底具有怎样的一种内涵呢？可从以下几个方面进行阐释：

第一，"苍然古色"体现为一种"浑厚"的审美风韵。"浑"所具有的质朴天然的含义与"厚"所具有的返本归源、本色真淳的内蕴相契合，组成的"浑厚"形容一种自然天成、气势宏大的质古朴素的情状。"浑厚"要求艺术创作雄浑壮阔而不锋芒毕露，含蕴深妙而不雕琢奥僻，质朴自然而不浅俗浮薄。在"四王"那里，浑厚的审美境界有浑然一体的整体美。这正如王原祁所说："如董、巨全体浑沦，元气磅礴，令人莫可端倪。"④浑厚的审美境界还有深邃朦胧的含蓄美，艺术品应具有"含蓄深层"这种美的内在规定性。王原祁说："故必于平中求奇，绵里有针，虚实相生。"⑤王原祁要求绘画要有力量和气魄，但是反对把这种力量和气魄表现得过于直露、流于表面，因而在提倡"笔力雄壮"的同时又特别强调"含蓄深蕴"。他一生皆对黄公望绘画奉若神明，他自身绘画的"浑厚华滋"特色便是对黄"平淡天真"的继承与演进。

---

①②⑤ 彭莱编著：《古代画论》，上海书店出版社2009年版，第317页。
③ 同上书，第303页。
④ 同上书，第316页。

用色在王原祁眼中和用笔用墨一样重要。他认为山水画中用色并不属于次要地位，设色即用笔用墨，意所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处。在行笔时生而不涩，以笔锋直触纸背，用笔干而松，皴擦处多用干笔，再以淡墨晕染，由淡而浓，层层积染，从而显得浑沦苍茫、笔墨醇厚、沉雄跌宕、元气淋漓。这种"气象浑厚"的意境，追求一种浑然模糊，只可"妙悟"，不可言说的含蓄深沉之美。

第二，"苍然古色"体现为一种"平淡"的老成境界。"淡"在老子那里是作为一个美学范畴出现的，"淡"就是"无味"之味，是老子追求的"道"的境界："大味必淡，大音必希"（扬雄：《解难》）。在庄子那里，"淡"既是天地的本原，也是主体人生采取的一种姿态："夫恬淡寂寞虚无无为，此天地之本而道德之质也。"（《庄子·刻意》）这一点，成为中国诗画共有的艺术精神。

从禅学来说，"淡"色无疑也符合佛学的要求。"淡"呈现的似有还无的状态比较接近于"空"的状态。在艺术创作中，如果只是"浓"，那就是滞留于"物"，如果是绝对不画之"无"，那就是否定"物"之客观存在，否定艺术的物质载体。因此，"淡"既不滞留于物，也不是无物，与佛学之"空"达成了契合。

"平淡"不是无聊无趣，而是指向一种艺术上的成熟稳重的"老境"。虽然对对象世界进行"淡"化的处理，这一派中的人并不认为艺术因此而离本质世界远了，相反却认为这样做正是达到本真的一条必经之路。"四王"喜欢"淡"，因为淡远是通向"真趣"的大门。王原祁一生追随黄公望，见到《富春山居图》真迹令他非常兴奋，他阐发了"平中求奇"的绘画思想："取胜不独在纤巧，平中求奇神骨高。"王原祁的"奇"被认为有着特别的内涵：首先，他所尚之奇是平正之奇，寄于奇而归于正才是真正的奇。其次，王原祁强调，"奇"不在形位奇特，而在合乎画法又有意外之韵。再次，"奇"自性灵出，是学问养出的性情之正。"平中求奇"追求的是中国艺术中所特有的"老境"。

在"四王"那里，万物所体现出的"淡"态势，是由万物原初的物性决定的。关于如何达到"平淡"的艺术审美境界，"四王"强调首要的是如何将外在的世界，在审美体验中进行"无"的处理。王原祁指出，只有主体精神达到雅的精神境界，才能实现苍然古色之美："作画于搦管时，须要安闲恬适，扫尽俗肠。默对素幅，凝神静气。"[1]意思是说，在作画前要扫除各种世俗杂念，达到静能了群动、空能纳万境的审美心胸，这样才能创造意境老成、平淡天然的画作。"空"即涤除尘染，澄怀净虑，空诸一切。"在艺术实践上，则将绘画从现实人生中超拔出来，现实生活

① 彭莱编著：《古代画论》，上海书店出版社2009年版，第315页。

的‘实’淡了，而超越现实生活的‘空’却强化了。”①

“四王”为何在作画之前特别强调将主体之“气”调节成“静”的境界呢？原来“气”之“静”才能表达“无”之“万”。气的哲学对绘画的意义十分重大。绘画不能如文学那样自由展开，它只能将视觉所获的一瞬间成象转化为可感的形象。王微说：“目有所极，故所见不周，于是以一管之笔，拟太虚之体。”绘画不必死死束缚在视感官的可见精度内，因为，眼睛再敏锐，“所见不周”，还是有个限度，而“以一管之笔，拟太虚之体”，说明古人总想表达全体的意识，不能在视觉范围内表达全体，就表达“无”。因为世界是生于“太极”的，但生“太极”者，却是“无极”，追其终端，是无生有，而非有生有，更非有生无；“无名，万物之母”。“中国绘画的学理，主张从‘无’处观‘有’，明白说，是从事物存在的理法上看事物的存在，而不胶着于事物的浮面形状。”②“四王”的苍然古色的平淡追求，正是不着眼于事物的表面。

① 姜澄清：《中国绘画精神体系》，甘肃人民美术出版社2008年版，第142页。
② 同上书，第141页。

第二十四章 主体反叛的彰显

儒家正统审美观念在清代得到了重新确立，朝廷的高压政策，文字狱的戕害，八股制的钳制，官方有意识的导引，都对其进程产生了重大影响。但与此同时，反抗之声也在日益增长。从清初开始，儒家正统审美观念的统一内核已经发生了病变，显示出内在生命已燃烧过旺，正在日益萎缩，逐渐走向自己的尽头。与此同时，民主主义思想的发展，商品经济的繁荣，市民意识的增强，以及内忧外患的日益加剧，又使得新文化的生机开始复苏。在艺术批评领域，这种新文化的因子就是以主体反叛著称的一派学说驰骋彰显，并最终与古典规式认同一派的艺术批评思想形成对垒。

"反叛"本来是一个贬义词汇，但在艺术活动中，这个词却成了对艺术先锋的另类赞誉方式。艺术家要打破传统、开拓创新，要坚持自己的个性，就必须具有可贵的反叛精神。反叛源于对奇异思想的接受与追求，独特性总是伴随着对原有规则的反叛，违反规则的行为本身却成了艺术的规则。主体反叛这一阵营中的艺术批评思想，代表了中国艺术批评思想的未来，因为它正在脱离传统。传统艺术有明确的主题和具体的表现技巧，有规范的美存在，有较一致的评价标准。艺术家要做的便是努力达到理想化的完美，将技巧尽可能地完善。传统艺术观念有明确的目标和理想追求，人们内心都有一个理想化的艺术家典范和共有的价值评判体系，艺术家有能力也有信心去创作整个社会都认同的艺术作品。然而在强调主体反叛的艺术批评家这里，情况则完全变了：艺术形象不再是理想的，而是以其不规则性、独特性、变异性和视觉的现实性使人应接不暇。艺术失去了先在的功能和创作目的，也失去了共有的理想和追求，个体的感觉和创造成了惟一的价值所在。

第一节 石涛画论中的艺术批评思想

石涛(1642—1710)，俗家姓朱，名若极，广西全州人。他是明皇室后裔。明亡时尚年幼，其父靖江王朱亨嘉于南明隆武年间自称"监国"，

因皇室内讧而被杀。石涛为避祸而出家，法名原济（亦作元济），号石涛，又号清湘老人、苦瓜和尚等，晚号大涤子。据不完全统计，石涛的名号大约有三十多个。他的崇拜者郑板桥发出感慨："石涛画法，千变万化，离奇苍古而又能细秀妥帖，比八大山人，殆有过之无不及者，然八大名满天下，石涛名不出扬州，何哉?"他解释原来是八大山人的名号只有一个，好记好识别，石涛的名号太多，令人迷惑不解。其父 1645 年兵败被捉后，石涛由家人背着逃到武昌，后出家为僧。他逃于禅，隐于画，曾在安徽宣城、杭州、南昌、金陵、扬州等地居住，其中扬州居住最久。他喜游黄山、敬亭山、庐山、天台山等名山。晚年还俗，以卖画为生。

石涛是一位杰出的山水画家，兼长花鸟人物，与朱耷（八大山人）、髡残（石溪）和渐江（弘仁）并称"清初四僧"。石涛气质兀傲，性格怪僻，不肯俯仰事人，画如其人。他学习成法而善于脱化，师法自然而又能融入自我，从而形成了自己的独特风格。石涛同时也是一位杰出的绘画理论家，他所撰写的《画语录》是中国古代绘画理论专著中的经典之作。石涛的艺术批评思想就主要集中在这本书中。

《画语录》的核心是艺术创造问题，即期望在通向无为之法即法本身——"一画"境界的路途中实现自我存在。石涛强调人的生存不应"蒙蔽"于因时空久远而导致本根的模糊，也不应"障碍"于传统的厚重错结而导致艺术生命的奴役。人应该是本源本真地活着，人的艺术应反思地展示事情内在而始源的性质。正是在重视主体性的这一维度上，石涛特别张扬了作为主体人的创造性，认为创造充分体现了人的伟大智慧和力量。他认为艺术创作与自然创造具有同一本根，都是从无到有的过程，具有无比神奇的力量。艺术创作的成果是自然宇宙的第二次生命，是其本根奥秘的全部展露。艺术家就是这样一群"了法"而"无役""无障"，自由本真地生活于自我操纵世界中的人。他们的法宝是"自我立"，"从于心"，是人的主体能动性被唤醒、被恢复的先知。被唤醒的"我"由于知其经、知其法，变其权、功于化，而牢牢地控御物，"我"竟能成为物的主宰。

一、艺术创作的本末："一画"与"经权"

"一画"是石涛画论的核心概念，关于其涵义，学界历来众说纷纭。"一画"概念产生的渊源，可能有两个方面：禅宗"不二法门"思想和老庄哲学中的宇宙生成论思想。大乘佛学《维摩经》有云："不二法门"，意为不落边见、不落两边。石涛的"一画之法"是绝对的、不二的。"不落两边"是大乘中观学派所倡导的思想，被石涛吸收过来为"一画"服务，这"两边"在石涛看来就是"一味拟古"与"忠于对象"，石涛由此提出"一画"来指出这两种"忌病"。

老子在宇宙生成论和万物本体论上，曾有“道生一，一生二，二生三，三生万物”，“‘无’名天地之始；‘有’名万物之母”，以及“天下万物生于有，有生于无”的重要见解。若“一”为“有”，那“道”即是“无”。石涛说“一画者，众有之本，万象之根”，“众有”之本即为“无”，“万象”之根即为“一”，这恰恰与老子提出的宇宙生成论是契合的。“一画”可能即是一种精神实体，又同时是一种物质性存在，这也正可以解释《画语录》中“一画”有多种含义。同时“一画”也受《易经》影响，在“一阴一阳谓之道”的思想影响中生成了“总而言之，一画也，天极也，天地之道也”之论。

“一画”在不同章句的文字脉络中，具有不同的涵义。有的地方“一画”是指形而上的实存者。如《画语录·一画章第一》中“一画者众有之本万象之根”句，这里的“一画”象征自然界中实际存在的一种支配自然的力量，即能够萌发生命、养育生命、生长生命、成活生命的力量。在“一画之法，乃自我立”句中，石涛认为“自我”是艺术家的灵魂。“自我”因有“一画”而最终确立：“一画之法乃自我立。”①说明人亦是自然界的一分子，也存有蒙养生活的力量。所以，“一画”象征一种实际存在的“物我混一”境界。在有的地方，“一画”是指一种规律。如《画语录·一画章第一》中“此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此惟听人之握取之耳”句，②是说“一画”所象征的“物我混一”的境界之大，涵盖宇宙间万事万物，其生命创造力无往而不至。万事万物皆由此而生生不息，变化万千。因而“一画”便成为一种绘画艺术创造内在的规律。而在有的地方，“一画”又指绘画的一种准则、指标或典范。

本书倾向于认为：“一画”的涵义是用自我的感受捕捉宇宙万物的本源，并以使之和合的方式作为绘画创作的最高法则，从而冲破因袭的成法，创造出一个“我法”。石涛说：“夫画者，从于心者也。”“从于心”有两个方面的意义：一是解放传统绘画的束缚，着重个人才性的显露；二是指美的发现要靠“心”，强调人的主体能动作用。

这样，在美的感受上，石涛提倡只有了解“山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度”才能“得一画之洪规”。石涛在《画语录·山川章第八》有云：“以一画之，即可参天地之化育也……我有是一画，能贯山川之形神。”③由此可见石涛的“一画”是绘画创作的根本法则，这“一画”包含着“理”和“态”的不同层面内涵。要想创造出自然之大美，就要应用“一画之洪规”，“以无法生有法，以有法贯众法”，一画落纸

① 石涛：《苦瓜和尚画语录》，周远斌点校、纂注，山东画报出版社 2007 年版，第 3 页。
② 叶朗总主编，杨扬编：《中国历代美学文库·清代卷》（中），高等教育出版社 2003 年版，第 149 页。
③ 同上书，第 153 页。

后，便有了形、神、逸！石涛认为，要把握一画之法，就要强调艺术家自身对自然的感受，固守成法必然导致自我感受的丧失，惟有不受任何概念束缚的“一画”才能真实地表现自然，也表现自我。

石涛为何要创造出“一画”这个概念呢？其实这有着深刻的时代思想背景。“明代王学以凸显个人心灵和怀疑外在教条的取向，在很大程度上虚构了一个悬浮在生活世界之上却只存在于心灵世界之中的真理，它瓦解了所有外在的监督和约束，易于流动的主体心灵甚至在实际中取消了所有真理，这引起了很多人的不安。”[①]清代易主加强了对这种状态的批判，于是，“石涛创造了重要的范畴‘一画’，把它作为绘画艺术的本体，使它和天地、和我能够相契相合，以回答中国山水画艺术的基本原理”。[②]“一画”充分继承了中国原始哲学的一些经典元素，使其能够充当真理和总原则的支持，使人们不只是依凭内在心灵漫无限制的自省，不只是信从各自不同心灵自主的散漫趋向。可见，石涛创造“一画”这一概念，一方面是为了克服有的画家无视法则、信手涂鸦的现象；另一方面则是为了克服画家墨守成规、毫无创新的弊病。

人们热衷于探讨“一画”概念，却忽视了“经权”概念。“经权”概念出现于《画语录·兼字章第十七》。经，指常则；权，指权变。此处经权合言，指人后天学养而驾驭字画的本领。其实“一画”与“经权”是支起《画语录》理论体系大厦的两个脚架。只不过前者着眼于艺术创造的本体建构，而后者则是着眼于强调创造主体能动性的问题。因此可以说，“一画”与“经权”包含着中国传统文化的精神内涵，蕴含着中国“天人合一”的文化精神和整体信息，含有丰富的对立统一、相反相成的辩证思维智慧。这如石涛所述：

> 一画者，字画先有之根本也，字画者，一画后天之经权也。能知经权，而忘一画之本者，是由子孙而失其宗支也。能知古今不泯，而忘其功之不在人者，亦由百物而失其天之授也。[③]

“经权”的目的是把天道和画道联系起来，借助“人道”来实现万物和绘画“本原”的具体显现。这是在绘画创作中，画家如何获得自由的问题。围绕这一问题，石涛提出了“一画”之“本”与“经权”这一具体操作之“末”，这是贯彻宇宙—人生—艺术的根本大法。在石涛看来，一个画家如忘记“一画”之本的话，就会陷入绘画的盲目性，即石涛所说“法

---

① 葛兆光：《中国思想史》第2卷，复旦大学出版社2001年版，第402页。
② 贺志朴：《石涛绘画美学与艺术理论》，人民出版社2008年版，第113页。
③ 叶朗总主编，杨扬编：《中国历代美学文库·清代卷》(中)，高等教育出版社2003年版，第157页。

障";如果只知道一画之本,而不知道权变的话,就无法获得高度的自由,所以就必须把握"一画之本"和"经权之能"。创作能否成功取决于审美主客体(天—人)二者是否协调,如能把握创造的本末,画家的创作便可进入"画可从心"的境界,画家的创作活动才能获得自由。

石涛强调了自我主体在艺术中的能动作用,石涛对主体的创造能力的强调是对时代的反叛。石涛期望从传统的成习中解放出来,这使他和四王之一的王原祁背道而驰:"在王原祁的想法里,……当画意天然流露时,应当立即导入形式的系统,受之规范;而所谓形式系统,即是一套作画的成规,它不仅稳固地存乎画家心中,同时也是画史中所既有,且与古人的形式系统互通声息。"古人的这些形式系统,被画坛许多的领衔画家所接受、运用,并认定为是最能体现自然"理"趣的。但是到了最后,"画家在画中所显透出的'理',与其说是一种自然的理则,尚不如说是一种绘画的秩序,其与自然愈来愈没有关联。"①石涛无疑认识到了这一点,他认为打破僵死的法式,凭借自我的强大动能,可重新找回真正之画"理"。

二、艺术创作的要素:"尊受"与"资任"

在进行艺术创作活动之先,作为创作主体的艺术家必须具备哪些要素呢?石涛特别强调了两点:"尊受"与"资任"。在《画语录·尊受章第四》中,石涛提出了一个新的理论概念:"受",指主体对外在客观事物的感受。石涛主张尊重这种感受,他认为历来人们重视艺术家的知识而不重视其感受,这是不对的。艺术家之所以能创造,都是"受"先"识"后,"受"比"识"重要:"受与识,先受而后识也;识然后受,非受也。古今至明之士,藉其识而发其所受,知其受而发其所识。"②

古代的"受"字,同时兼有"受"、"授"义。"画受墨,墨受笔,笔受腕,腕受心"③是《画语录·尊受章第四》的核心内容,它与《画语录·一画章第一》中"夫画者,从于心者也"含义相近,却又有所不同。后者是规律性的论断,而前者是对这一规律的具体表现过程的阐述。"画"与"心"分别代表绘画创作的两端。"心"是精神的、内在的意识,是创作的原动力,"画"是现实的、外在的现象,是创作的结果。"夫画者,从于心者也",是说"画"是"心"的反映,"心"的表现,"心"的结果。"画受墨,墨受笔,笔受腕,腕受心"更多强调的是"画"与"心"之间因果实现的具体

① [美]高居翰:《气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格》,李佩桦等译,三联书店出版社2009年版,第243页。

② 叶朗总主编,杨扬编:《中国历代美学文库·清代卷》(中),高等教育出版社2003年版,第150—151页。

③ 同上书,第151页。

方式与过程。从精神的、内在的，到现实的、外在的“画”之间的转换，是通过“受”这样一个环节得以实现的。“画、墨、笔、腕、心”之间是相互受和授的关系。

石涛的“一画”观念就是通过“受”具体地落实到绘画艺术创造的现实层面。石涛文中的“受”，不仅仅指“感受”，即感性的、个性的“感受”，与理性的、已有的认识相对。“感受”的涵义，是用以表述感受者与被感受者之间相对或并置的位置关系，而且强调的往往是感受者一方面的心理活动或意识行为。石涛使用“受”，不是用来象征画家单方面的某种主观心理活动，而是与之相对的，一种由精神意识到物质现实传达、转移的具体绘画行为方式。而且所授予和所接受的对象、内容、方式及过程都是相一致的。

石涛提出“受与识”的议题，目的是要说明“受”的重要性，“受”的不同境界，以及衡量“受”的标准。画家独特的艺术感受要体现宇宙自然的变化及其规律，也即画家艺术感受之“无法之法”要与宇宙自然的“无法之法”相应相通，画家之“受”与画中之“我”密切相联，互为表里，“受”乃“我”之所“受”，“我”乃“受”之外现。“尊受”也就是重“我”，即高扬鲜明的艺术个性和独创精神。

《资任章》是《画语录》中的最后一章。“资”即资质，哺育万物、生生不息便是山川之资质，“任”即萌发哺养生命的能力。《资任章第十八》开篇阐释了艺术家资质与能力的涵义，指出要根据能力的基础状况来进行自由的创作。古代的一些画家之所以能“不化而应化，无为而有为，身不炫而名立”，①是因为“因有蒙养之功，生活之操，载之寰宇已受山川之质也”。石涛从古代艺术家的具体艺术行为、状态及效果诸方面引证出“任”(能力)的存在意义及其关系。从运墨操笔效果来看，这些古代艺术家具有“蒙养”、“生活”的能力。更进一步说，是因为他们事先都“资其任之所任”，否则就无法成为杰出的画家。“资其任之所任”的意思是，要根据万事万物的规律进行自由创造。人的天分是受赐于天，但人却不能改变客观万物运动的规律。天生的能力表现在创造上是无穷尽的，但若用来违反规律却寸步难行。石涛说：“如不资之，则局隘浅陋，有不任其任之所为。”②换言之，能够运墨操笔、蒙养生活是艺术家的外在能力，根本的因素还是因为他们“资其任之所任”。艺术家外在笔墨表现能力之所以能达到神灵的境界，是由于其内心具备萌发哺养生命的资质和能力，同时又恰到好处地运用了这种资质和能力。

在《画语录·资任章第十八》的最后，石涛论述了艺术家的能力不

---

①② 叶朗总主编，杨扬编：《中国历代美学文库·清代卷》(中)，高等教育出版社 2003 年版，第 158 页。

是来自"山"的能力，不是来自"水"的能力，不是来自"笔墨"的能力，不是来自"古今"的能力，不是来自"圣人"的能力。艺术家的能力，是来自他自身的资质。艺术创作的自由不是致力于模拟古今名作以达到惟妙惟肖，而是致力于写山水的本质。

三、艺术创作的实现："蒙养"与"生活"

石涛在《画语录·笔墨章第五》中写道：

> 墨非蒙养不灵，笔非生活不神。能受蒙养之灵而不解生活之神，是有墨无笔也。能受生活之神而不变蒙养之灵，是有笔无墨也。

这是石涛关于画家笔墨的中心论题。要把握石涛笔墨论的精神，就必须先弄清他的"蒙养"与"生活"的真实涵义。综观前人对石涛《画语录》中"蒙养"、"生活"的认识和解释，有代表性的专家如俞剑华注释《石涛画语录》和郑拙庐《石涛研究》都解"蒙养"为修养练习、体验事物。黄兰坡的《石涛画语录解释》中认为"蒙养"为技巧、修养，"生活"为生活体验。陈传席的《石涛〈画语录〉中"生活"正解》中谓"生活"意为笔墨技巧。孙世昌的《石涛艺术世界》把"蒙养"解释为：自然山川浑然一体的本质特征和内在的生命神韵；解释"生活"为：自然山川生动多样的生命形态。杨成寅的《对石涛"蒙养生活"内涵的再分析》一文认为，"蒙养"即自然审美对象和绘画形象的内在生命力、内在美；"生活"是指"蒙养"的外在具体、生活多样的形象表现。本书认为"蒙养"与"生活"都须结合具体文本作解释。

关于"蒙养"，石涛有一则画跋如下："写画一道，须知有蒙养。蒙者因太古无法，养者因太朴不散。不散所养者无法而蒙也。未曾受墨，先思其蒙；既而操笔，复审其养，思其蒙而审其养，自能开蒙而全古，自能尽变而无法，自归于蒙养之道矣。"这段话的意思是说，在远古时候，文化尚未产生，一切法则尚未出现，宇宙还处于混沌蒙昧的状态，其中对万物的精神及意识因这种不清明的原初状态而处于神秘隐蔽之中。如今蒙昧状态被能动的"思"、"养"等智性活动揭开，在作画时，就能做到尽变而无法的、开天辟地似的澄明境界。那么，这里的"蒙"，具有太古无法时混沌蒙昧的性质。石涛是反对完全的蒙昧状态的，在《画语录·脱俗章十六》中，石涛说："愚不蒙则智，俗不溅则清。俗因愚受，愚因蒙昧。"①可见，

---

① 叶朗总主编，杨扬编：《中国历代美学文库·清代卷》(中)，高等教育出版社2003年版，第157页。

“蒙”与“智”是水火不相容的两种状态。“智”是智慧，是人精神聪颖与机智的特征，那么与此相反的“蒙”就必然是一种混沌不清的笨拙，它不仅能使“愚”而成“昧”，而且还使“愚”而成“俗”。

石涛的“蒙养”固然借用了“太古”和“太朴”来阐明，但却并非实指“太古无法”和“太朴不散”时的混沌世界，而指活生生的大自然在人们心灵中由浑化认识状态向智性认识转化的动态形式。画家在作画之先，“未曾受墨，先思其蒙；既而操笔，复审其养”，是要使自然中的山川万物在自己的心灵面前浮现出清晰的姿态来，显现出它的意境和风貌。因而这种“思其蒙”和“审其养”的“蒙养”，实在是人自己的心灵中感悟自然的一个过程。人的心灵若处于未悟时的“蒙”的阶段，必然对于自然万物的认识始终是混沌不清而无理无法。蒙养其实是要艺术家“养蒙”而“开蒙”，在创作时才能做到“全古”、“尽变”，达到自由的创造境界。

关于“生活”的涵义，石涛在《画语录·笔墨章第五》中有一段话已经阐述得非常清楚：“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有庄有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有叙缈，此生活之大端也。”①可见，石涛的“生活”就是山川万物的具体形态在艺术中的鲜活生命存在。这种存在是丰富多姿的，同时又有生动的丰致和缥缈的韵律，是活生生的生命体。

“蒙养”、“生活”与墨和笔这四者的相互关系值得考究。石涛说：“墨非蒙养不灵，笔非生活不神”，可见墨的“灵”一定是由于蒙养而成，笔的“神”也一定是由于生活而就。一幅山水画，山川的形象是直接以墨色的各样变化透过人的视觉显现于人的心灵。墨灵则山川显灵，墨死则山川不活。由此，则“蒙养”的功夫是山月显灵的先决条件。由于“蒙养”是艺术家用心灵感悟自然万物时所获得的自然的状态，因此这种“蒙养”显示出的，首先是山川万物的整体气韵和生命形象。“蒙养”的功力深厚，人与自然的心灵就愈贴近，山川万物生动的灵气就会昭著于人心，则表现于山水画中的墨色五彩就会精明透彻、浑合贴切，恰到好处地形于山，彰显山川的生命和灵气。石涛说山川万物，有反正偏侧，有聚散远近，有内外虚实，有断连层次，由此“生活之大端”，共同构成山川的整体气象，而这些“生活之大端”却全是需要用笔来表现的。因此，画家必须对此山川万物之具体形态，有情熟而透彻的了解，于物态物理皆能熟识于心，才能穷其形而尽其性。

在“故山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权”②一句中，首次出现的“蒙养生活”一词，在此应理解为：以高深的修养观察自然物

①② 叶朗总主编，杨扬编：《中国历代美学文库·清代卷》(中)，高等教育出版社2003年版，第151页。

象。“蒙养”在此作动词，指以高深的修养去观察、体会。而“生活”即指自然物象。整句意应为：人之所以能感受到山川万物的神韵灵秀之气，是因为人有较高的修养能观察感受到自然物象本质的美。《画语录·运腕章第六》中有“……蒙养不齐，徒知山川之结列”①，此处“蒙养”，指“修养”之意，而“齐”应解释为“齐全、完备”。此句应理解为：画家个人的修养如不完备深厚，则只知山川的外在结构形势（就无法把握自然山川的内在神韵气质）。

《画语录·皴法章第九》：“山之形势在画，画之蒙养在墨，墨之生活在操，操之作用在持”②和“墨受笔，笔受腕，腕受心。……是故古之人，虚实中度，内外合操、画法变备，无疵无病。得蒙养之灵，运用之神”句中，“画之蒙养在墨”，这里的“蒙养”应和前面“墨非蒙养不灵”之“蒙养”有直接的联系，只是在理解上稍有不同：前面之“蒙养”特指画家个体修养之意，而此处应是画家体现在绘画作品中的高雅气韵，是人的修养体现在作品上的一种物化的精神内涵。

“墨之生活在操”句中“生活”之意，则完全不同于前面之义，这里应理解为生动、鲜活的（墨法）。下句“得蒙养之灵”中之“蒙养”，应结合《石涛题画集》中有关蒙养之道的论述，此处的“蒙养”即石涛所讲的“一画”之理。“得蒙养之灵”中的“蒙养”，也即为“一画”之道。

第二节　李渔剧论中的艺术批评思想

李渔（1611—1680），字笠鸿，一字谪凡，号笠翁，别署湖上笠翁、觉世稗官、新亭客樵、随庵主人等。祖籍浙江兰溪，生于江苏如皋。幼年家境富饶，十几岁后，家道中落。明末，他曾多次应乡试，均不第。入清后，不再把文章和“国事”、“功名”联系在一起，而是在兵乱略定之后，移家杭州、金陵，以“帮闲文人”为业，度过了他的后半生。李渔在离开兰溪后的穷愁坎坷中，一方面靠开书铺或卖诗文维持生计，一方面蓄养家姬，组织一个家庭戏班，“以女乐游公卿间”。清朝人把李渔看成是有伤风化、放荡不羁的文人和淫秽描写的作家，这种形象长时期影响了他的声誉。其实这并不足怪，生活于明清朝代转换时期的文人，他们的性格和行为自然折射出那一时期中国社会经济、文化非同寻常的蜕变。由于李渔的一些思想和行为有悖儒家正统观念，历史对李渔存在着根深

① 叶朗总主编，杨扬编：《中国历代美学文库·清代卷》（中），高等教育出版社 2003 年版，第 152 页。
② 同上书，第 154 页。

蒂固的偏见，以至于在很长时间里没有公正看待他的功绩。其实，李渔在戏曲批评方面取得的成就影响很大。

李渔一生主要从事戏曲艺术方面的活动，他不但自己编剧，而且自己当导演，积累了丰富的实践经验；同时他又努力对自己和前人的经验加以整理，使之上升为理论，为中国古典戏曲批评理论作出了重要贡献。《闲情偶记》就是其在戏曲理论方面的代表作，该书第一次系统地从“戏”的角度来研究戏曲。李渔剧论中的艺术批评思想，其核心有两个方面：一是在艺术创造法则方面，强调自我创新，提出“古人寻我”的指导原则；一是在艺术审美价值取向上，认为艺术是一种令普遍的人安适、娱乐和获得教益的工具，因此要实现“俗中之雅”的理想追求。

一、艺术创作指导原则：“古人寻我”

对于艺术创造的指导原则，李渔提出“古人寻我”的观点。他在《闲情偶寄·词曲部》的“贵浅显”中，说到艺术创造的问题：“妙在信手拈来，无心巧合，竟似古人寻我，并非我觅古人。”①意思是说创造到了纯熟自如的境地，即使我没有模仿古人，却达到与古人相仿的成绩，所以我所创造的作品，竟成为古人所寻觅而没能完成的业绩，并非是我苦苦追寻古人的步伐，失去自我创新。

“古人寻我”反映了李渔重视个体自我的创新，反对附庸成规的思想。李渔认为若完全依赖成规，则创作的各种秘密原则，古代作家都已用之殆尽，后世作家所能做的，只是效法古代成规范例所表现的那些原则。但李渔并不甘心艺术创作一直延续成见和习惯法则，而是强调个体的特色。李渔指出，戏剧应当更真实地直接抒发性灵，他在《一家言》中表达了他的写作原则：“凡余所为诗文杂著，未经绳墨，不中体裁，上不取法于古，中不求肖于今，下不觊传于后，不过自为一家，云所欲云而止。如候虫宵犬，有触即鸣，非有摹仿、希冀于其中也。摹仿则必求于工，希冀之念一生，势必千妍万态，以求免于拙；窃虑工多拙少之后，尽丧其为我矣。”②

李渔把作家的创造本能比作候虫宵犬受到触动而发出的吠鸣，清楚表明他珍惜自我的抒发，认为这是最有价值的写作原则。他这段议论也说明他反对摹仿，重视创新。据李渔所言，摹仿所要求的只是作工，而非创作，因此摹仿与艺术家实现自我的创作本能是悖道而驰的。“有意思的是，李渔使用‘为我’一词来指作家实现自我的内在动力。为

① 李渔：《闲情偶寄》，江巨荣、卢寿荣校注，上海古籍出版社2000年版，第35页。
② 转引[美]张春树、骆雪伦：《明清时代之社会经济巨变与新文化——李渔时代的社会与文化及其“现代性”》，王湘云译，上海古籍出版社2008年版，第134页。

我相当于英文的'个人主义'(individualism)一词。它强调了人所做的一切都是为了自己。"①

李渔从不讳言自己的文学理论与创作有着强烈的创新意识。"是以填词之家,务解'传奇'二字。欲为此剧,先问古今院本中,曾有此等情节否,如其未有,则急急传之,否则枉费辛勤,徒作效颦之妇。……吾观近日之新剧,非新剧也,皆老僧碎补之衲衣,医士合成之汤药。取众剧之所有,彼割一断,此割一断,合而成之,即是一种'传奇'。"②李渔嘲笑没有创新的艺术创作是"效颦之妇"、"碎补之衲衣"、"合成之汤药",这些比喻是相当尖刻辛辣的。这反映了"李渔是一个喜欢'自我作古'、'敢于反传统的人"。③他认为艺术家必须不断创新,不但不能重复别人,而且也不能重复自己。④艺术创新的关键是找到"活法"。他坚信:艺术有规律而无模式,一旦有了固定的模式,将丰富多彩、千变万化,不可重复的审美经验和艺术创造活动模式化,那也就从"活法"变成了"死法",艺术也就不存在了。

"古人寻我"隐含一层意思,是强调艺术创造的"奇",这种"奇"是今人发明的,是古人没有做过的。李渔论证了新奇与寻常、"耳目之前"与"闻见之外"的本质区别,确定了"奇"的剧本才是真正"新"的剧本。"新也者,天下事物之美称也。而文章一道,较之他物,尤加倍焉。戛戛乎陈言务去,求新之谓也。至于填词一道,较之诗赋古文,又加倍焉。非特前人所作,于今为旧,即出我一人之手,今之视昨,亦有间焉。昨已间而今未见也,知未见之为新,即知已见之为旧矣。古人呼剧本为'传奇'者,因其事甚奇特,未经人见而传之,是以得名,可见非奇不传。新即奇之别名也。"⑤剧本刚刚出炉之"新",不是真正意义的"新",但凡是见过的就说是"旧"的,凡是没见过的就说是"新"的也不对。如果剧本仅以"新"来博取观众的欢心,是不会长久的,剧本的"新"最为本质的原因还是在于它的"奇",也就是引人震惊,发人深思。

"古人寻我"还意味对传统观念持一定的批判态度。李渔认为艺术是一种公众共享的资源,无论是它的创造过程还是作品的最终归属,都必须实现公共。为此,李渔坚决批判正统的艺术思想。首先,他对阻碍艺术作为公共资源的保守者进行了批判。他观察到艺术世界中,除了戏曲艺术的创造之法是秘而不宣的,其他都有一定的创作法则公之于众:"怪尝天地之间有一种文字,即有一种文字之法脉准绳,载之于书

---

① 转引[美]张春树、骆雪伦:《明清时代之社会经济巨变与新文化——李渔时代的社会与文化及其"现代性"》,王湘云译,上海古籍出版社2008年版,第134页。
②⑤ 李渔:《闲情偶寄》,江巨荣、卢寿荣校注,上海古籍出版社2000年版,第25页。
③ 杜书瀛:《评点李渔》,东方出版中心2010年版,第19页。
④ 李渔:《闲情偶寄》,江巨荣、卢寿荣校注,上海古籍出版社2000年版,第24—25页。

者，不异耳提面命。独于填词制曲之事，非但略而未详，亦且置之不道。"李渔"揣摩其故"，有三个方面的原因：

一则为此理甚难，非可言传，止堪意会。……一则为填词之理变换不常，言当如是，又有不当如是者。……恐以一定之陈言，误泥古拘方之作者，是以宁为阙疑，不生蛇足。……一则为从来名士以诗赋见重者十之九，以词曲相传者犹不及什一，盖千百人一见者也。凡有能此者，悉皆剖腹藏珠，务求自秘，谓此法无人授我，我岂独肯传人。……顾曲者多，攻出瑕疵，令前人无可藏拙，是自为后羿而教出无数逢蒙（逢蒙师从羿学射箭，学成后为了独行天下，杀死羿——引者注），环执干戈而害我也，不如仍仿前人，缄口不提之为是。①

李渔认为阻碍戏曲艺术创造之法成为一项共享宝藏的，首先是业内人士认为戏曲"非可言传，止堪意会"，所以不传。其次是害怕制定死法，约束了后人的才华，所以不传。但李渔更为看重的是最后一个原因：法无人授我，我岂独肯传人，即使我肯传人，到最后制曲的人越来越多，都来指责我的瑕疵，这也是自找麻烦。这是一种自私的想法，并且在历史上形成恶性循环。李渔用行动来表示他决意打破这种循环，并认为艺术家应对自己的创作充满自信，不在乎别人说长道短、流言蜚语。他说：

文章者，天下之公器，非我之所能私；是非者，千古之定评，岂人之所能倒？不若出我所有，公之于人，收天下后世之名贤悉为同调，胜我者我师之，仍不失为起予之高足；类我者我友之，亦不愧为攻玉之他山。……知我，罪我，怜我，杀我，悉听世人，不复能顾其后矣。②

李渔认为文章（也指艺术）是天下共有共享的资源，而不是个人所私有的东西。艺术创作出来后，是优是劣，自有历史的评判，不是个人的意愿所能违背的。个人创作的作品，公布于众之后，有创作胜过我的，我认他作我的老师；和我相似的，我认他作我的朋友。总之，世人或理解我、怪罪我、怜悯我、封杀我，都悉听尊便，我不应去顾虑太多。

① 李渔：《闲情偶寄》，江巨荣、卢寿荣校注，上海古籍出版社2000年版，第16—17页。
② 同上书，第17页。

"古人寻我"的思想强调艺术的创造和鉴赏都具有历史性。李渔坚决主张，自古以来没有绝对的戏剧写作形式，固定的艺术审美趣味是不存在的，每个时代都有其自身特殊的特点，因此艺术也有符合那个时代的一系列特征。正如他所说："盖演古戏，……只可悦知音数人之耳，不能娱满座宾朋之目。听古乐而思卧，听新乐而忘倦。"①因此创造戏剧应该照顾目前观众的审美趣味，通过变更一些新词和新的世情，使得观众重新在剧中找到新的共鸣，那才是作者的功劳："世道迁移，人心非旧，当日有当日之情态，今日有今日之情态。传奇妙在人情，即使作者至今未死，亦当与世迁移……"②艺术的历史并不存在一定之规，每一时期的艺术都有自己的流行风格和独特品质。正如有创意的头脑会发明出新的风格，也总有保守人士来捍卫已成立的戏剧写作形式。同样，正如总有保守人士不允许改变既定的戏剧写作形式，也总有人不畏惧被人排斥，力争开辟新方向，改变那些已建立起来并被接受的架构。因为总有人想开辟新途径，所以变化是免不了的。然而，由于保守者占大多数，因此变化总是渐进的，常常始于与既定原则相符合但在风格完美方面略有适当变化的那些人。

"古人寻我"还显示了传统遗产与自我创新之间的矛盾是可以用辩证统一的观念来解决的。李渔既强调个性创新，又重视对旧剧的改造，李渔有关改写旧剧的理论也很有意思：

> 此言前人未见之事，后人见之，可备填词制曲之用者也。即前人已见之事，尽有摹写未尽之情，描画不全之态，若能设身处地，伐隐攻微，彼泉下之人，自能效灵于我。授以生花之笔，假以蕴绣之肠，制为杂剧，使人但赏极新极艳之词，而竟忘其为极腐极陈之事者。此为最上一乘。③

李渔认为先前的创作者没有见到的事，后来的看到了，可以拿来填词制曲。即使前人见过的事，总有还未写尽的情态，若现在的创作者根据现在的经验来设想当时的处境，定能化腐朽为神奇，成为极受人赏爱的新艳词曲。若做到这些就达到死人也能为我效劳的境界了。在他看来，旧剧好似美女，她们需要新衣来保持魅力。但有些可改，有些不可改："曲文与大段关目不可改者，古人既费一片心血，自合常留天地之间，我与何仇，而必欲使之埋没？"但科诨与细微说白不可不变，因为"凡

① 李渔：《闲情偶寄》，江巨荣、卢寿荣校注，上海古籍出版社2000年版，第89页。
② 同上书，第94页。
③ 同上书，第31页。

人作事，贵于见景见情”。据李渔所言，有些固定的东西如“曲文与大段关目”是珍贵的文化遗产，改来不仅可惜，而且会徒增讪笑。但有些与现实生活紧密相关的部分如科诨与细微说白则应当在格调上与时俱进。

李渔虽然主张改旧剧为新剧，但却反对将有名的剧本作一番“修缮”：“……命予作《北西厢》翻本，以正从前之谬。予谢不敏，谓天下已传之书，无论是非可否，悉宜听之，不当奋其死力与较短长。较之而非，举世起而非我；即较之而是，举世亦起而非我。何也？贵远贱近，慕古薄今，天下之通情也。谁肯以千古不朽之名人，抑之使出时流下？彼文足以传世，业有明征，其败可立见也。”①他认为和古人已有的功绩较短长，无论结果如何都是自己吃亏，改不好会引起世人的群起而攻之；改好了世人不会夸奖我，只会更加赞叹原作者的才能。之所以出现这样的情况，李渔深刻地指出这是由于中国民族的特殊民族性：贵远贱近，慕古薄今。他极端鄙视那些在名剧基础上乱动手脚的人，如他说：“取西厢南本一阅”，立即感到“秽气熏人”，他大呼：“自撰一曲以作诸曲之过文者，此则束缚无人，操纵由我，何以有才不用，有力不施，亦作勉强支吾之句，以混观者之目乎？”②

二、艺术审美价值取向：“俗中之雅”

在《闲情偶寄》演习部“剂冷热”中，李渔提出了一个重要的观念：“俗中之雅”。李渔是在谈艺术效应的时候，顺便提及这一观点的，当时他说：“传奇无冷热，只怕不合人情。……为人情所必至，……即使鼓板不动，场上寂然，而观者叫绝之声，反能震天动地。……较之满场杀伐，钲鼓雷鸣，而人心不动，反欲掩耳避喧者为何如？岂非冷中之热，胜于热中之冷；俗中之雅，逊于雅中之俗乎哉？”③这里是说，当所演之剧符合人情时，虽然台上常常寂静无声，台下的观者反映却很热烈；当戏剧不符合人情时，台上锣鼓喧天，台下的人不仅不叫好，反而将此视为噪音，掩耳目以避之。前者就是“冷中之热”，后者就是“热中之冷”。评论这一实例时，李渔顺势拿出“俗中之雅”的观念出来，虽是“顺势拿出”，但“俗中之雅”可以看作是李渔对艺术作品价值的根本看法。

“俗中之雅”的含义是说，雅与俗的关系不是水火不容，也不是彼此之间非得要分出个高下优劣来，而是互相交融、互相辉映的关系。在同样重要的基础上，俗是外在的、形式的、具体的，雅是内在的、精神的、抽

---

① 李渔：《闲情偶寄》，江巨荣、卢寿荣校注，上海古籍出版社2000年版，第44页。
② 同上书，第43页。
③ 同上书，第90页。

象的。关于这一点，李渔说过："科诨之妙，在于近俗，而所忌者，又在于太俗。不俗则类腐儒之谈，太俗即非文人之笔。"①可以说李渔对艺术审美取向的观念，全是围绕"俗中之雅"而来，如重视俗的一面，有"贵浅显"、"重机趣"等论述，重视雅的一面，如"忌俗恶"、"戒淫亵"等论述。

在"词采"中，李渔尤其强调戏曲应该"贵显浅、重机趣，戒浮泛，忌填塞"。浅显而不浮泛的戏剧词语是艺术靠近社会大众的一种意识策略，顺应普通艺术消费者，让他们能够看懂和听懂剧情是吸引观众的重要手段；而"机趣"则是让观众深陷曲折跌宕、幽默诙谐的表演细节而难以自拔的核心要素："'机趣'二字，填词家必不可少。机者传奇之精神，趣者传奇之风致，少此二物，则如泥人土马，有生形而无生气。"②为了论证戏曲"浅显"的必要性，他做了个很好的比较：

> 传奇不比文章，文章做与读书人看，故不怪其深，戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深。使文章之设，亦为与读书人、不读书人及妇人小儿同看，则古来圣贤所作之经传，亦只浅而不深，如今世之为小说矣。③

这里，李渔将戏曲和文章两种艺术的功能性质进行比较，认为戏曲是"专为登场"的（登场即舞台演出），看演出的人中有读书人，也有没读过书的，所以浅显易懂才能吸引更多的人。文章则是专门写给读书人看的，再怎么深奥也是可以理解的。但俗是有限度的，若对俗不加控制，就有可能滑入"淫"的弊端之中，这是李渔非常反对的，他说道："戏文中花面插科，动及淫邪之事，有房中道不出口之话，公然道之戏场者。无论雅人塞耳，正士低头，惟恐恶声之污听，且防男女同观，共闻亵语，未必不开窥窃之门。"④戏文中若出现淫语恶声，真是污染了人们的视听感官，令文雅人士塞耳，令正直人士低头，且败坏风俗。虽然李渔积极推助艺术朝着大众化的路子走，但仍然要求艺术要美好高尚、要能给人精神享受，要能"规正风俗"。

如何实现"俗中之雅"呢？李渔提出要"重关系"："科诨二字，不止为花面而设，通场角色皆不可少。生旦有科诨，外末有外末之科诨，净丑之科诨则其分内事也。然为净丑之科诨易，为生旦外末之科诨难。雅中带俗，又于俗中见雅；活处寓板，即于板处证活。"⑤科诨，戏曲术

① 李渔：《闲情偶寄》，江巨荣、卢寿荣校注，上海古籍出版社2000年版，第75页。
② 同上书，第36页。
③ 同上书，第39—40页。
④ 同上书，第74页。
⑤ 同上书，第76页。

语，又称插科打诨。“科”是指滑稽动作（与一般剧本中代表舞台指示的“科”的意义不同），“诨”是指滑稽语言。它来自以滑稽、戏谑为主的宋杂剧，但在戏曲中只作喜剧性的穿插。生、旦、净、末、丑是中国古典戏曲中的几个基本角色类型。中国戏曲中人物角色的行当分类，按传统习惯，有“生、旦、净、丑”和“生、旦、净、末、丑”两种分行方法，近代以来，由于不少剧种的“末”行已逐渐归入“生”行，通常把“生、旦、净、丑”作为行当的四种基本类型。每个行当又有若干分支，各有其基本固定的扮演人物和表演特色。其中，“旦”是女角色的统称；“生”、“净”两行是男角色；“丑”行中除有时兼扮丑旦和老旦外，大都是男角色。李渔认为，“净”、“丑”这类角色本身带有诙谐的意味，但是“生”、“旦”等却是很文雅庄重的。让本身不带诙谐色彩的角色诙谐起来，是很困难的，只能“于嬉笑诙谐之处，包含绝大文章；使忠孝节义之心，得此愈显”①。也就是说，让这些角色类型将严肃的价值观念和高尚的审美情趣，包含在诙谐的话语中，以实现“俗中之雅”。

除了艺术语言与艺术形象要“俗中之雅”，艺术题材内容也可以做到“俗中之雅”。在李渔看来，由于戏曲的目的是感动普通大众的心灵，因此要达到这个目标就是要写大家共同关心的主题。在这方面，眼见耳闻代表了广泛的日常生活经历，可以为戏曲提供丰富的题材。

> 凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外。……凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽。②

李渔的艺术批评思想，是他在通过艺术谋生的过程中凝练出来的，所以他体验到，当艺术成为谋生的理想手段（求雅）的同时，并不妨害艺术成为大众欢迎（求俗）的杰作。“李渔承认自我世俗愿望的合理性，肯定个体世俗追求的合法性，积极张扬人作为自由主体寻求世俗享乐的情感价值和社会意义。”③

正是在“俗中之雅”的观念的指引下，李渔重新认识了戏曲与正统文学的关系。李渔首先强调“同源”，即两者源出一家，目的是要将戏曲文学与正统文学并列，以确立戏曲的艺术地位。在《闲情偶寄》词曲部中，李渔开篇即对“填词一道，文人之末技”的世人常论表现出了不屑。李渔认为，“技无大小，贵在能精；才乏纤洪，利于善用。能精善用，虽寸

① 李渔：《闲情偶寄》，江巨荣、卢寿荣校注，上海古籍出版社2000年版，第76页。
② 同上书，第29页。
③ [美]张春树、骆雪伦：《明清时代之社会经济巨变与新文化——李渔时代的社会与文化及其“现代性”》，王湘云译，上海古籍出版社2008年版，第225页。

长尺短，亦可成名”。①所以，“填词虽小道”，却远胜于庸庸碌碌一事无成。在李渔看来，戏曲不但不是“末技”，反而是“三代以后之《韶》、《濩》也”。②据传，《韶》、《濩》是虞舜商汤时代著名的乐舞，古人把它们尊崇为礼乐的经典。在这里，李渔冲破了雅俗之间的藩篱，大胆地将通俗的戏曲艺术与经典艺术并列，认为好的戏曲艺术作品一样可以世代流传而成为世人瞩目的经典。

不但如此，在《闲情偶寄》中，他还多次将戏曲文本与“五经”、“四书”、《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》及唐宋诸大家的文章并提。因此，李渔对金圣叹将通俗艺术作品与正统文学作品并列为“才子书”的做法就能给予充分的理解，他认为，“施耐庵之《水浒》，王实甫之《西厢》，世人尽作戏文、小说看，金圣叹特标其名曰五才子书、六才子书，其意何居？盖愤天下之小视其道，不知为古今来绝大文章，故作此等惊人之语以标其目”。③为了与“小视”戏曲的观点相抗衡，李渔甚至提出“文字之最豪宕，最风雅，作之最健人脾胃者，莫过于填词一种”（《闲情偶寄·词曲部》），其对戏曲艺术地位的认识由此可见一斑。对于戏曲与正统文学的关系，李渔在把戏曲抬高到与“史传诗文”同等地位的同时，也特别强调“异派”，即戏曲与文学之间的差异，目的是将两者明确地区别开来，以确立戏曲艺术自身的独立价值。

李渔的“俗中之雅”可以看作是对当时朝廷推崇理学思想策略、一味求雅的反驳。李渔将自娱和娱人作为艺术实现最终价值的参照，让普通民众在精神的享受、情感的宣泄、灵魂的陶冶、内心的丰富中获得了身心和美。李渔重视艺术创作者与艺术消费者之间的审美关系，其艺术批评不仅关怀大众的精神生活、贴近世俗的日常生活，而且注重实现自我内心的审美追求。

第三节　郑板桥画论中的艺术批评思想

郑板桥（1693—1765），名燮，字克柔，排行第一，自称郑大、郑大郎，号板桥居士、板桥道人，晚年署作板桥老人。《清史列传·文苑传·郑燮传》说他：“少颖悟，读书饶别解。家贫，性落拓不羁，喜与禅宗尊宿及期门弟子游。日放言高谈，臧否人物，以是得狂名。”乾隆元年（1736）应科举为年进士，任山东范县、潍县知县。在为官期间，深察民间疾苦，与

① 李渔：《闲情偶寄》，江巨荣、卢寿荣校注，上海古籍出版社2000年版，第15页。
② 同上书，第29页。
③ 同上书，第40页。

当地百姓结下深厚友谊，后因帮助乡民胜讼和赈济饥民，得罪豪绅，遭劾罢官。后长居扬州，诗画书文名重一时，为“扬州八怪”之一。郑板桥在书法上杂分隶法，自号“六分半书”，绘画上突破中国文人画自我表现的局限，主张师法自然，向大自然学习，追求艺术的自然美。在艺术中，郑板桥爱画竹、兰、石这几样东西，在生活中，他也常以这几样东西为伴。据说他每择居处，必选屋子周围有竹子的地方。

崇“实”的气本体论在清代占据了主流，郑板桥受此影响，提出艺术的本体是“元气”的观点。他说：“古之善画者，大都以造物为师。天之所生，即吾之所画，总需一块元气团结而成。”(《郑板桥集·补遗》)郑板桥认为宇宙万物都是元气团结而成，所以艺术的本根也在这“元气”。

在“元气论”的艺术批评思想核心的指导下，郑板桥形成了一整套“由人及天”的思想，他把传统的“由天及人”观念倒转过来了，这就是尊生命、尊自我、尊主体性的文化立场。这种文化立场是一种自我肯定的立场。他总是以理想主体的姿态来面对外在世界，这使得他强调主体的独创、自我感受和最终的反叛。

一、艺术创造:眼中、胸中、手中之竹

郑板桥的“元气”论与王夫之的“太虚一气说”具有很大相似性。“元气”就是阴阳二气的统一。板桥认为“太和”(阴阳二气的统一)之气是孕育宇宙生命的基础：“夫天地生物，化育劬劳，一蚁一虫，皆本阴阳五行之气细缊而出。”(《潍县署中与舍第墨第二书》)阴阳二气的聚合离散促成了万物的生死存亡，形成了世间的万事万物。郑板桥将元气论用到艺术创造领域，他认为艺术创作也是阴阳二气运动变化的结果：“未画以前，胸中无一竹，既画以后，胸中不留一竹。方其画时，如阴阳二气，挺然怒生，抽而为笋为篁，散而为枝，展而为叶，实莫知其然而然。”“太和”之气运动不息、变化不止，推动了艺术家的自由创作，元气既是自然生命之气，也是主体生命之气，艺术创作是阴阳二气运动变化的结果。

正是因为同时重视主体和客体，郑板桥才独具慧眼地提出了著名的“眼中之竹、胸中之竹，手中之竹”的艺术创造论。郑板桥为《竹》“题画”的一段话这样说道：

> 江馆清秋。晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。

这段话非常形象、生动地描述了艺术创作的三个重要阶段，即艺术

体验、艺术构思和意象物化。任何一个艺术作品的创作都必须经历这三个阶段才能创作出生动、凝练、具有感染力的艺术形象。

第一阶段:"眼中之竹"。艺术创作的第一阶段"艺术体验"是艺术家在观察、接触生活后,被生活所感动,从而产生饱含感情的感受和难忘的记忆与思考。郑板桥的"眼中之竹"是画家所直接看到、观察到的竹子,郑板桥反复告诉人们,他画的竹子来源于自然的观察:

> 余家有茅屋二间,南面种竹。夏日新篁初放,绿阴照人,置一小榻其中,甚凉适也。秋冬之际,取围屏骨子,断去两头,横安以为窗棂,用匀薄洁白之纸糊之。风和日暖,冻蝇触窗纸上,东东作小鼓声。于时一片竹影零乱,岂非天然图画乎!凡吾画竹,无所师承,多得于纸窗粉壁日光月影中耳。①

郑板桥不师承前人的画迹,而是以天然的竹姿为"师傅"。园中之竹虽经过眼球的改造,但改造不大,基本上是现实的忠实反映;客观生活中存在着大量的物象,它们都是艺术创作的源泉,也是主题产生的根源。如果完全脱离了现实,艺术的想象就失去了展开的基础。

第二阶段:"胸中之竹"。从眼中之竹到胸中之竹是一个艺术的想象和构思的过程。艺术构思是艺术家将不系统的、零散的生活素材,通过艺术思维构思成独特而又理想的艺术意象的活动,它是艺术创作的中心环节,是将现实生活表象和艺术家的思想感情高度融合的典型化过程。在眼中之竹的激发下,作者情不自禁地产生出要创作出一个以此为素材的作品,这就是艺术胚胎,最后在进行反复地推敲、艰辛探索和想象的基础上,使艺术胚胎越来越发育成熟,在心中越来越清晰、越来越具体地表现出来。这就是郑板桥的"胸中之竹"。它是经过画家头脑改造而形成的审美意象,这意象由于主体审美认识时的精神作用而使现实美得到强化、集中化、概括化或典型化,同时也渗透画家的思想情感和审美理想。

第三阶段:手中之竹。这是一个将胸中之竹创作成一个可见的艺术成品的过程。郑板桥的"手中之竹"是完成了的作品。画家在用笔墨纸张传达表现其审美意象即"胸中之竹"时,舍去了一切与美无关或关系不大的枝节,使意象中的美又一次得到强化和改造。于是"手中之竹"的美比起园中之竹的美,更为鲜明和完满,因此,是更高一个层次的美。艺术家将艺术构思阶段内合形成的艺术意象变成物态化的、可以感受到的艺术作品,这是创作过程的最后一个重要环节,也称为意象

---

① 郑板桥:《板桥论画》,王其和点校、纂注,山东画报出版社2009年版,第3页。

物化。

郑板桥认为对自然造化的观察、体验和最终的创造，都不是来自于古已有的固定程式，这其中的艺术感性经验每一次都是不可复制和独一无二的，因此他说“眼中之竹”不等于“胸中之竹”，而“胸中之竹”又不等于“手中之竹”，因为观察体验的过程中形成的意象具有暂时性，还得继续在现实观察中不断修正。这种强调现实观察、艺术构思、艺术传达是三个各自独立阶段而且是互相统一、不可或缺的艺术创造论具有特别重要的意义。

郑板桥公开表明，他所景仰的先辈是石涛，并以石涛的理论为内驱力：“石涛画竹，好野战，略无纪律，而纪律自在其中。燮为江君颖长作此大幅，极力仿之。横涂竖抹，要自笔笔在法中，未能一笔逾于法外。甚矣石公之不可及也！功夫气候，僭差一点不得。”①通过自己的成功创造经验，郑板桥总结了一条艺术创造的要诀，就是传统的一些成见不一定就是对的，破除之不仅无害，而且能由此开创一条崭新的艺术道路：“画竹之法，不贵拘泥成局，要在会心人得神，所以梅道人能超最上乘也。”②当艺术家已经闯出一条自己的艺术道路之后，只会对从前的规矩禁忌产生嘲弄之意：“始余画竹，不敢为桃柳叶，为竹家所忌也；近颇作桃叶、柳叶，而不失为竹意。总要以气韵为先，笔墨为主。古来画家习俗，皆成陋语矣。”③

郑板桥用他的“三竹”论给予了师古派一记重拳，师古派完全以古人画为题材、以古人画法为手段，以古人意为最高追求的创作方式是荒谬的。郑板桥强调艺术家对外在世界的一种确切的视觉掌握，并以之作为审美心胸进行意象构思的源泉。通过强调对自然瞬息万变的精微的、直接的感知，主体对感知到的意态化物象作无限自由的发挥，郑板桥避开了师古派所遭遇到的桎梏，走向了更为理智、健康的创造途径即师心与师物的统一。

二、艺术审美：地上、天上、半山腰之竹

对于郑板桥来说，他所创造的以竹、兰、石三样物体为主要题材的艺术作品，是他呈现自己的思想、观念、情感、价值的中介。他常常不由自主地对从自己笔下诞生的作品进行审美品评，值得关注的是，在他的审美理论中，也有一个“三竹”论：即地上之竹、天上之竹、半山腰之竹。

“地上之竹”本意指的是客观自然中实实在在的竹子，它是具体生

---

① 郑板桥：《板桥论画》，王其和点校、纂注，山东画报出版社2009年版，第11页。
② 同上书，第124页。
③ 同上书，第159页。

动的，是画家的审美对象，是即将画于纸上的竹子；“半山腰之竹”是竹子转化成艺术作品之后的形态；“天上之竹”是观赏者根据“半山腰之竹”的审美想象。郑板桥论述了“地上之竹”与“天上之竹”的关系，他认为通过艺术创造的手段，能使自然物象具有超尘脱俗的特性。也就是说地上的竹子，通过艺术转化，可以飞腾而上，成为“天上之竹”。但实际上，郑板桥对“半山腰之竹”情有独钟，如他常将兰、竹等画于半山腰，并明确地告诉人们，他要求艺术实现超越人间同时又联络人间的目的。他在一首题画诗中充分地表明了这一思想：“长在山顶怕太高，移来山下又尘嚣。不夷不惠居身好，只在峰峦半山腰。”①

其实，“地上之竹”、“天上之竹”、“半山腰之竹”，这“三竹”各代表一种审美的理想和追求，它们是撑起郑板桥艺术审美思想体系的支柱。“地上之竹”体现一种追求世俗与实在感官享受的情怀；“天上之竹”是一种冲破时代惯性机制与观念束缚的崇高个性精神；“半山腰之竹”是世俗的超越与崇高的消解之间的适意状态。

“地上之竹”——与众同尘、崇真崇实的世俗情怀。郑板桥的审美思想，体现了清代市民意识崛起之后，世人崇尚世俗与实在的审美理想与追求。在清代中叶，江浙一带商业经济持续发展，这时期市民阶层的地位也逐渐上升。先天不足的中国市民阶级，在抗衡“工商为末”的压抑下完成了自身积累，初步确立了市场化的生产关系。在这种生产关系中诞生的具有市民意识的艺术批评家，要求艺术要“变”，但这种“变”不是变得越来越脱离实际，而是要变得越来越有一种浓郁的生活气息，能带给人生动活泼的精神享受。他们已不是传统意义上的文人了，而兼具商人的气质，他们与众同尘、崇尚真实自然，怀揣近俗的审美理想。他们普遍要求艺术作品应具有一种充满人间生活气息和世俗情趣的风韵。郑板桥曾说：“一枝高竹独当风，小竹因依笼盖中。画出人间真具庆，诸孙罗抱阿家翁。”②在这里，艺术成为了现实生活相态的隐喻。作为审美对象的艺术形象，它不应该是完全弃尘绝俗的，它的根始终在现实生活这一坚实的土壤中，它们更多地不是象征神仙世界，而是象征世俗生活。

在郑板桥艺术审美评论中，对“丑”和“趣”的论述是个核心。他将“丑”提升为较高的美学范畴，宣称“丑而雄，丑而秀”。③郑板桥所崇尚的“丑”，最关键的意义在于打破了主流艺术群体崇“雅”的垄断局面，使人们的身心从转向自然、本真和天趣开始，最终走向充满生命质感的平

① 郑板桥：《板桥论画》，王其和点校、纂注，山东画报出版社2009年版，第76页。
② 同上书，第106页。
③ 同上书，第40页。

凡和世俗。"趣"也是他艺术批评中一个很重要的理论范畴。他说:"不滋不蔓土芳心,空谷无人自赏音,读罢《离骚》清玩久,满怀真趣托瑶琴。"①"趣"在明代性灵派那里,本是个体本然存在状态的当下呈露,是对人性中善恶纷呈的本然状态的直接明觉,是身心一体的内在体验。在郑板桥这里,则更多体现一种感官快适与精神快适的体验。郑板桥"地上之竹"的审美观念,体现了中国古典艺术审美传统转变的大背景。正如有的研究者指出的那样,元明清时期审美史有三条线索值得关注:"一是审美趣味从精英向大众的转移,大众审美趣味日益占据重要地位,对古典艺术史格局、面貌产生重大影响。二是古典艺术史重心从诗文书画向小说、戏剧、园林建筑的转移……三是社会审美趣味从艺术审美向生活审美的转移。"②

"天上之竹"——狂放沉郁的个性生命气度。郑板桥曾说纸中所画的竹,具有超然于纸外的生意:"画有在纸中者,有在纸外者。此番竹竿多于竹叶,其摇风弄雨,含露吐雾者,皆隐跃于纸外乎!"③而这种隐跃于纸外的生意,是一种充满着生气与力量的自我生命存在。郑板桥反复向人们说明,他所画的竹并不是人间普通的植物,而是象征着"两间之精气"的个性生命。太虚之气与生命之气本来是相通的,前者形成了天地万物,后者构成了人的生命存在。艺术的美就是太虚之气与生命之气的结合,这二气在周流不息中所呈现出的个性生命,就是美的本源。对于这种美,郑板桥概括出是"天趣淋漓"。他是借他人之口提出的:

> 翔高老长兄四十初度,索予写竹为寿,且曰:宁乱毋整,当使天趣淋漓,烟云满幅,此真知画意者也。④

翔高老长兄要郑板桥画竹,并嘱咐道:不要工整的,要越乱越好,这样才可达到一幅烟云蒸腾,生动淋漓的样子,郑板桥对此表示赞赏。可以说,"天趣淋漓"是郑板桥审美超越论思想的集中概括。"淋漓"是指审美对象现出一种元气蒸腾、勃发倾泻的状态。郑板桥认为艺术对象是天地之愤气和人心之愤气所结撰而成。天地未开辟前,此气尝蕴于中,蕴蓄既久,一旦奋迅而发,非寻常小器可以容纳。而人的愤气也是一样,此气亦须经过长久的"蕴蓄"才能一朝而发,壮观激烈。当两气结合,元气淋漓的审美对象就诞生了。他说:"我有胸中十万竿,一时化作

① 郑板桥:《板桥论画》,王其和点校、纂注,山东画报出版社2009年版,第172页。
② 薛富兴:《元明清美学主潮》,《中州学刊》2006年第6期,第223页。
③ 郑板桥:《板桥论画》,王其和点校、纂注,山东画报出版社2009年版,第88页。
④ 同上书,第86页。

淋漓墨，为凤为龙上九天，染遍云霞看新绿。”①也就是说，人之愤气乃天地之愤气在人身上的对象化，其物化的结果也就是艺术的杰作。

郑板桥认为，象征着个性精神的审美对象具有无比强大的自由力量，它们释放出独立不倚、绝对自由的解放感。郑板桥对竹的想象更多是雄壮的，它们虽然诞生于人间，但面对茫茫天际，它们并不卑微渺小、无所作为，而是具有无穷的能量：“静室焦山十五家，家家有竹有篱笆。画来出纸飞腾上，欲向天边扫暮霞。”②郑板桥对天上空间的建构，激发起人们对高远的追求。又通过对“竹”解脱空间束缚的塑造，实现了个性生命对自由的迎取。郑板桥无疑认为：艺术形象作为个性精神的体现，具有一种“狂放沉郁”的生命气度，它的审美特质是非中和的。

“半山腰之竹”——超越世俗与消解崇高的双重选择。郑板桥对“半山腰之竹”的审美追求，实际上是一种既要审美超越又不离弃日常生活的矛盾心理表现。对此他说道：“石缝山腰是我家，棋枰茶灶足烟霞。有人编缚为条帚，也与神仙扫落花。”③郑板桥通过对“竹”形象作形而上的企望，企图打通有限世界与无限世界之间的界限，使人超越自身的有限性，从而进入无限的生命世界，实现价值意义的诉求。但又要在艺术传播的过程中走“下行路线”，深入民间，对世俗人间进行生命关怀。因此，他的审美追求也表现为日常世俗与神圣超越两种维度。同时实现两种审美维度，就是“半山腰之竹”的审美境界，也如郑板桥所说：“浊中清，清中浊。画家若识此中情，何患一门无酒肉。”④综上所述，“半山腰之竹”正是“地上之竹”与“天上之竹”紧张冲突、矛盾对抗二元审美心理结构的体现，也是一种解决矛盾对抗的妥协方式。

三、艺术价值：自我、亲友、劳人的抚慰

郑板桥认识到艺术是一种特殊的社会意识形态，艺术生产是一种特殊的精神生产，艺术作品具有独特的审美价值。艺术生产通过创造具有审美价值的艺术品来满足人们的审美需要。正是基于此，他明确提出了他对艺术价值的看法：艺术的价值就在于通过审美的实现而给自我、亲友、劳人带去精神的抚慰。下面分别从这三个价值体现的对象来具体阐释。

自我——生命的本真性回归。郑板桥认为通过艺术欣赏，可以把握本真的生命存在。当本我失落的恐惧感和重建意向弥漫人的心灵，艺术挑起了感性地追寻人的本根这一负荷。此时，艺术不再能担当教

① 郑板桥：《板桥论画》，王其和点校、纂注，山东画报出版社2009年版，第105页。
② 同上书，第99页。
③ 同上书，第114页。
④ 同上书，第160页。

化功能了，而是担负了体验本真生命存在的功能。从本体反思出发，艺术不仅仅或不主要是反映，而从根本上说，它是体验，从人的存在这一本根深层生起的体验。这是存在的体验，生命的体验，真正人的体验。它关注的不仅是认识生活，而且更重要的是全面地、深刻地显现生活的本体和奥秘——即生命体验。如郑板桥所说："一枝瘦竹何曾少，十亩丛篁未是多。堪破世间多寡数，水边沙石见恒河。"①艺术是人的生命本体的显现，是一种在其中人的存在根基得以感性地显现的符号。艺术根本不是现实的反映形式，而是对抗的手段。几乎所有的艺术都包含着一种对人类存在的可能性——即活的感性的追求，活的感性即是理想之在、本真之在。

亲友——审美的认识与教育。郑板桥强调人与自然、人与社会、人与人、人与自我本具有极和谐、亲密、纯朴的关系。但社会的理性机制往往会扭曲这些关系，使人在精神上感到失落、荒芜和窒息。正如他在题画诗中说的："谁与荒斋伴寂寥，一枝柱石上云霄。挺然直是陶元亮，五斗何能折我腰！"②理性所建构的冷漠社会系统，成为拒绝真正个性存在的依据，人们的内心普通呈现为一种疏离感。人们感到自己同自己的本性、自己的存在相疏离，找不到归属。这时，借助艺术来重构这业已失落的家园，重温田园之梦。在郑板桥所赠友人的题画诗中，总是倾向于构造一个与世无争、质朴简洁、与自然融成和谐一体的小家园："数尺峰峦不当山，几枝竹叶翠珊珊。小窗风暖谁相对？只有书呆屋半间。"③

郑板桥还希望通过他的艺术创造体验，向人们传递这一信念：艺术创作是一种高度自由自觉的活动，艺术家的创作处于一种完全忘我的状态，沉醉其中，并获得极大的满足和快乐。他比较了"为市场作画"与"为自我作画"的区别：

> 终日作字作画，不得休息，便要骂人。三日不动笔，又想一幅纸来，以舒其沉闷之气，此亦吾曹之贱相也。今日晨起无事，扫地焚香，烹茶洗砚，而故人之纸忽至。欣然命笔，作数箭兰、数竿竹、数块石，颇有洒然清脱之趣。其得时得笔之候乎？④

在外在利益的驱动下，创造失去了它本来的价值。只有自由的、自发的创造，才构成人存在的本体依据，才能融激情与理智于一体，才能

① 郑板桥：《板桥论画》，王其和点校、纂注，山东画报出版社2009年版，第89页。
② 同上书，第146页。
③ 同上书，第134页。
④ 同上书，第46页。

在生命冲动和精神超越之间的整合中实现"完整的人"。

劳人——身心的放松与休息。郑板桥认为通过艺术欣赏,能使人们的审美需要得到满足,获得精神享受和审美愉悦,身心得到放松和休息。对此,他说:"然纸中如抽碧玉,如削青琅玕,风来戛击之声,铿然而文,锵然而亮,亦足以散怀而破寂。"①艺术欣赏同样也是一种自由自觉的活动。欣赏艺术作品时,主体也同样处于一种忘我的状态,沉醉在艺术天地中流连忘返,得到极大的满足和快乐。

值得注意的是,郑板桥所重视的艺术的"娱乐"性质,不是传统意义上的"娱乐",传统的艺术,其娱乐意味主要是由贵族特权阶级来赋予的,所以"娱乐"的实现更多是消弭主体的实践意志。郑板桥这里的"娱乐"则是用来唤醒主体的实践意志。因为他反对艺术"供人玩好"。乾隆十四年(1749),他在写给弟弟的信中说道:"写字作画是雅事,亦是俗事。大丈夫不能立功天地,字养生民,而已区区笔墨供人玩好,非俗事而何?"②在郑板桥看来,真正的士人应该建功立业,若士人创造艺术品是为着这一目标迈进的,那么他做的就是雅事;若艺术作品创作出来只是供人玩乐,那他做的就是俗事。郑板桥很推崇苏东坡的艺术态度,"东坡居士刻刻以天地万物为心,以其余闲作为枯木竹石,不害也。"③他不赞赏为诗而诗,为画而画,对前代的王维、赵子昂并不欣赏,"不过唐宋两画师耳!试看其平生诗文,可曾一句道着民间痛痒?"④这里,雅与俗的分界就不再是传统文人画的超脱、淡泊、寂寞无为,一如吴镇、倪瓒之雅逸,而在于能否于世有补乃至立功天地、养育生民。如仅仅在于个人吟诵风月、游戏玩乐,这种前辈文人画家之雅,在板桥看来已流入俗的地步了。对此郑板桥深感悲愤:"近日写字作画,满街都是名士,岂不令诸葛怀羞,高人齿冷。"⑤郑板桥强调艺术当以天地苍生为念,反映民生疾苦,否则就是"门馆才情,游客伎俩,而何足数哉!何足数哉!"正因此,郑板桥才提出了艺术具有"慰天下劳人"的看法:

> 三间茅屋,十里春风,窗里幽兰,窗外修竹。此是何等雅趣,而安享之人不知也。懵懵懂懂,没没墨墨,绝不知乐在何处。惟劳苦贫病之人,忽得十五日之暇,闭柴扉,扫竹径,凡吾画兰画竹画石,用以慰天下之劳人,非以供天下之安享人也。⑥

他认为艺术是劳作阶段过渡到下一个劳作之间愉悦的中介,是人

---

① 郑板桥:《板桥论画》,王其和点校、纂注,山东画报出版社2009年版,第88页。
②③④⑤ 郑板桥:《郑板桥集》,毛妍君解评,山晋出版社2008年版,第189页。
⑥ 郑板桥:《板桥论画》,王其和点校、纂注,山东画报出版社2009年版,第48页。

的生命与自然环境相互作用过程中的一个最和谐最美好的瞬间休闲，是生命机体即将进入下一个相互作用经验的能量聚集间歇。郑板桥说过："索我画，偏不画，不索我画，偏要画，极是不可解处，然解人。"①对于竹，郑板桥是将其当作完整的大丈夫来塑造的："盖竹之体，瘦劲孤高，枝枝傲雪，节节干霄，有似乎士君子豪气凌云，不为俗屈。"②只有那些"不为俗屈"者，才是真正的艺术鉴赏主体。

---

① 郑板桥：《板桥论画》，王其和点校、纂注，山东画报出版社 2009 年版，第 46 页。
② 同上书，第 124—125 页。

第二十五章 刘熙载与晚清两股艺术批评思潮的融通

刘熙载的艺术批评思想是清代艺术批评思想的总结，也是中国古典艺术批评思想的总结，其总结性是来自阐述方式的独特，而不是思想内容的博大精深。因为就思想内容看，刘熙载的理论阐释显得单薄，反而不及清前期的一些理论家。他们庞大自足的体系已具有解决中国艺术批评思想一些重大问题的勇气。刘熙载的艺术辩证法其实是一种折中和融合的策略，这从另一个角度说也意味着平庸和缺乏独创性。

清代艺术批评思想从清初的对立，到刘熙载这里走向融合，这既是一种学术思想趋势使然，也是深层民族性的表现。关于晚清即道咸同光时期的学术思想，钱穆认为有两个显著变化：其一，清廷统治势力随着对外战争的连续失败而日趋衰微；其二，西方近代思想随着殖民势力的东来而源源不断地侵入。由于这两个因素的影响，晚清学术思想发生巨大的变化。此时，汉学考据学走向衰弱，主宰学林数十年之久的汉学因日趋琐碎和封闭而为人诟病，理学渐渐复兴，宋学重新抬头并成为汉宋合流的趋势。对于汉宋之学，学者们开始持两者兼采的态度。不仅如此，在宋明理学和心学之间也出现了调和的倾向。清代学术界著名的“汉宋之争”，其结果不是找到一条新路，而是相互融合，等待再次酝酿新的对抗。

从民族特性的高度来看，“古典规式”是一种具有典范意义的文化、生命、艺术形态与“主体反叛”，这样的一种形态不仅化为深层心理成为中国古人人格的内在追求，而且演化为一种人生价值观，进一步又泛化为一种社会的价值取向。对每一个个体人格的构成产生影响的东西必定会影响民族文化的构成。确实，“复古”与“革新”的思想行为模式纠缠在一起，是影响中国社会历史长期处于缓慢停滞状态的内在原因之一。社会的价值取向总是引导人们在过去的历史和远古的世界中去寻找革除现实弊病的契机和楷模，而不是在现实的开拓中创建走向未来之路。

第一节　刘熙载《书概》中自我与原道的融通

刘熙载(1813—1881),字伯简,号融斋,又号寤崖子,江苏兴化人。中进士后官至广东提学使等,晚年主上海龙门书院讲席。1880年底,刘熙载因病离开上海,不久病故于故里,享年69岁。根据民国《续修兴化县志·人物志》载,刘熙载去世时,"诸生千里凭吊,诵其遗言不衰"。尽管那时交通远非便利,但众多弟子仍从千里之外赶来,用诵述老师生前教诲的方式来悼念长逝者,刘熙载的人格感召力可见一斑。其一生以治学为主,兼通天文算法,旁及词曲、书法等,著述甚富。《艺概》一书系其历年论艺汇钞,撰于晚年,全书包括《文概》、《诗概》、《赋概》、《词曲概》、《书概》、《经义概》等六部分。刘熙载论书见于《书概》。

刘熙载是清代艺术批评思想的总结者,他没有意识到一些问题具有深刻的不可调和性,只是把各个问题的对立矛盾面找出来作消融化处理。这看似解决了所有艺术问题,其实一个问题也没有解决。"刘熙载对于这个范畴系列的论述,集中起来归于一点,就是说明这个范畴系列中的每一对范畴,都是相互依赖、相互渗透的。"①刘熙载所做的事只是"说明"。《书概》中,刘熙载对艺术本质的理解实际上是冰火两重天的。本节在对刘熙载的两个冰火不容的艺术本质观念进行阐述的过程中指出其历史缘由和现实意义。

一、艺术是个体自我的生命形式

刘熙载的《艺概·书概》在书法领域体现了强烈的主体性诉求,表达了书法艺术是个体自我生命形式的观点。书法是借助笔墨在纸上留下书家内在生命轨迹的艺术。书法是以汉字的笔画为依托的线条运动,线条在书家手腕的运动中留下了书家内在的气质或性格,正是这种气质或性格使书法成为个体生命的独特印迹,表现为"心"、"志"、"情"、"性"等范畴。他说:"写字者,写志也。故张长史(即张旭,官至金吾长史,人称张长史——引者注)授颜鲁公曰:'非志士高人,讵可与言要妙'";②把书法视为"志"的抒写,这显然是源于"诗言志"的传统观念,是诗歌观念在书法领域的植入。在"写字者,写志也"中,这个"志"无疑可以等同于"生命",就是说,书法是生命运动的轨迹。故而"写字者,写志也"强调的就是"写字"成为个体生命的独特印迹,其间的"志"是某一

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版,第571页。
② 潘运告编著、译注:《晚清书论》,湖南美术出版社2004年版,第99页。

个书家特有的“志”，这个“志”之独特性成为其他书家不可抄袭模仿的标志。

刘熙载还借扬雄的话总结道：“扬子以书为心画，故书也者，心学也。心不若人而欲书之过人，其勤而无所也宜也。”①“书为心画”就是说书法是心灵的运动轨迹，此时的心灵集中体现为明清整个时代对“性灵”（袁宏道）的强烈表达愿望。因此，刘熙载说：“笔性墨情，皆以其人之性情为本。是则理、性、情者，书之首务也。”他认为书法能够通过动态结构的特长，来表现生命经验的形式，体观情感、生命、运动和情绪。人的情感中的活力经验、生命运动，经过逻辑的转换变成了规范的客观形式。这样，主观的、随意的、动态的情感与另一方艺术的客观的、规范的、静态的形式就取得了统一。②这“心”、“志”、“情”、“性”合起来无疑是人的生命的各个不同的方面，书法就是这些生命的方方面面的充分实现：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”③

美国艺术史家、美学家苏珊·朗格认为，生命的本身就是感受能力，生命必须以情感的形式展示出来，必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。当生命形式的这一特征投射到艺术品中时，就产生了艺术的有机整体性。刘熙载的书法观念体现了这一思想：“钟繇《笔法》曰：‘笔迹者，界也；流美者，人也。’右军《兰亭序》言‘因寄所托’，‘取诸怀抱’，似亦隐寓书旨”；④“学书者有二观：曰观物，曰观我。观物以类情，观我以通德。如是则书之前后莫非书也，而书之时可知矣。”⑤书法作为书法家个人生命的笔墨化，是人的主体生命通过汉字符号和笔墨实现了纸上的重生。作书的过程同时是将外部自然事物内化于心和将此情感以符号化表达的过程，即“情感的客观化，自然事物的主观化”。

刘熙载的创新不在于他提出书法是生命形式的观点，因为前人早就以筋、骨、肉、血、脉等生命体征来论述书法了，而在于他提出了“个体”的观念。他很强调书法要表现个体的特性：“书尚清而厚，清厚要必本于心行。不然，书虽幸免薄浊，亦但为他人写照而已。”⑥清代强调艺术是个体生命表现的势力一直在绘画领域盘踞，刘熙载将其引到书法之中，具有极大的创新意义。刘熙载通过对比古代艺术家的生命体验，认为书法是陶自己“胸次”的东西：

司空表圣之《二十四诗品》，其有益于书也，过于庚子慎（南朝

---

①②④　潘运告编著、译注：《晚清书论》，湖南美术出版社2004年版，第99页。
③⑥　同上书，第102页。
⑤　同上书，第96页。

庾肩吾，字子慎——引者注）之《书品》。盖庾品只为古人标次第，司空品足为一己陶胸次也。此惟深于书而不狃（拘泥的意思——引者注）于书者知之。①

刘熙载还明确区分了"我神"、"他神"的重要特征："书贵入神，而神有我神他神之别。入他神者，我化为古者；入我神者，古化为我也。"②刘熙载显然更赞同"入我神"，在书法领域强调了个体自我。他指出，在书法的轨迹中可以通过笔画的起承转合窥视书家内在生命的气脉流动、情感起伏、思想运转等运动，进而看到书家刚硬柔和、深沉老辣、柔丽优美等气质，书法由此成为某一个书家所独有他人所无的标记："贤哲之书温醇，骏雄之书沈毅，畸士之书历落，才子之书秀颖。"③

对于书法艺术来说，每一幅作品的诞生都是作者心神蜕变之后的结晶，他们赋予了作品鲜活生动的生命，作品体现了他们精神世界的个性，体现了他们精神世界的蜕变及精神生命的升华。每一幅作品都是作者心血的凝聚，都是他们的个性风格的折射。客体被赋予了生命个性特征的同时往往也彰显了主体的个性特征。注重张扬个体的刘熙载很推崇书法中的行草，认为这种艺术样式是最能体现个体生命的形式："观人于书，莫如观其行草。"④行草的灵活性和笔法的丰富性无疑赋予了书家以更大的空间表现自我。

二、艺术是宇宙普遍法则的表现

刘熙载秉持"艺术是个体自我的生命形式"的同时，却以同样的热情秉持"艺术是宇宙普遍法则的表现"这一观念。这两种观念本来冰火不容，却在刘熙载那里得以共存。不相容的根本原因是前者强调"有为"、"有我"，后者强调"无为"、"无我"。

作为信奉"为公"理想的中国传统社会，主流艺术观念也总是强调从具体步入抽象，从有限趋向无限，从空间进入时间，从人生跃入宇宙，从实有遥接虚空。表现在刘熙载这里，就是强调了艺术要着眼于宇宙普遍性的观念，他说："书，阴阳刚柔不可偏陂，大抵以合于《虞书》（《尚书》之《虞书》篇——引者注）九德为上。"⑤即从形而下的形象去昭显形而上的意蕴。普遍的宇宙精神作为艺术的本体，是一个终极意义的鹄的。刘熙载以阴阳论来要求艺术，似乎与其前辈无异："书要兼备阴阳

---

① 潘运告编著、译注：《晚清书论》，湖南美术出版社2004年版，第95页。
②③④ 同上书，第102页。
⑤ 同上书，第99页。

二气。大凡沈著屈郁，阴也；奇拔豪达，阳也。”①正如作为宇宙生命本源的“道”是抽象的、“形而上”的，但它体现于具体事物的生命形态之中，却是形而下的，可由直观经验加以把握，书法之意象，正是教人如何由现象形态的形而下者，去体悟那难以言说的形而上者。刘熙载的艺术观念也表现了其强烈的超越意识，不固守眼前的物态人事，往往有一种“大人游宇宙”的文化心态，习惯于从宇宙入手来构建艺术的世界。他认为艺术的根本任务不在于描写“一己之情感”，而在于“人类之情感”，因此将主体世界导向自然世界，从而使艺术作品具有深沉的宇宙感。

刘熙载以“气”论书，是很独到的。他说：“高韵深情，坚质浩气，缺一不可以为书。”②作为人类普遍之“情”与作为宇宙普遍之“气”是书法缺一不可的。做到这一点在技法上有很高的要求：“书要力实而气空，然求空必于求其实，未有不透纸而离纸也。”③刘熙载将“气韵”作为审美主客观的产物，是贯穿宇宙—人—艺全部流程的本体。它所立足的天人感应模式的建构，依赖于沟通天与人、物与我、物质与精神的元气运动。正如宗白华所说：“气韵，就是宇宙中鼓动万物的‘气’的节奏、和谐。”艺术强调“气”，说明了艺术美的底蕴在于表现人的生命运动与宇宙万物的生命运动节奏和谐一致，这时，美的对象变成了一个生命有机体，与宇宙生命相应生辉。

刘熙载还以“大”、“深”的概念论书：“书要心思微，魄力大。微者条理于字中，大者磅礴乎字外”；④“论书者曰：‘苍’、曰‘雄’、曰‘秀’，余谓更当益一‘深’字。凡苍而涉于老秃，雄而失于粗疏，秀而入于轻靡者，不深故也。”⑤具备了“大”、“深”等雄浑的审美意蕴，才达到了宇宙生命的形态，而只有达到了宇宙生命形态，书法才能实现最终的四种审美品格：“书与画异形而同品。画之意象变化，不可胜穷，约之，不出神、能、逸、妙四品而已。”刘熙载的看法和传统观念一致，都要求艺术作品的境界是一全幅的天地，要表现全宇宙的气韵、生命、生机，要蕴涵深沉的宇宙奥秘。

刘熙载表达了倡导宇宙普遍性艺术的缘由：“书当造乎自然。蔡中郎（蔡邕）但谓书肇于自然，此立天定人，尚未及乎由人复天也。”⑥“刘熙载在这里提出了一个‘天’—‘人’—‘天’即自然—人工—自然的三段式。”⑦从“天”到“人”的阶段，是没有个体自我意识存在的位置的，而由“人”到“天”则将刚刚萌发的自我意识抹煞掉，重新回到“无我”的集体

①② 潘运告编著、译注：《晚清书论》，湖南美术出版社2004年版，第92页。
③④⑤ 同上书，第95页。
⑥ 同上书，第102页。
⑦ 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社1985年版，第566页。

理性精神的状态。如刘熙载有一句名言:"怪石以丑为美,丑到极处,便是美到极处。一'丑'字中丘壑未易尽言。"①"丑到极处"就是天然、原始、原初、本真状态,就是无我无为的状态。"丑极"即"自然",自然不仅是人类作为自然之子的母性之源,也是人类作为自然之子的心灵母体。

刘熙载不仅认为艺术应着眼于宇宙的普遍性,而且从根本上来说,都与自然的终极变化原则不可分割。为此,他抹去人情的痕迹:"书非使人爱之为难,而不求人爱之为难。盖有欲无欲,书之所以别人天也。"②同时也抹去人为的痕迹:"学书者务益不如务损。其实损即是益,如去寒区俗之类,去得尽非益而何?""书要有为,又要无为,脱略安排俱不是。"③法既是宇宙变化的内在终极不易的抽象准绳,同时这种简易之法一旦被圣人体察,并将之人文化,那么,这种法就可以被传承下去。因此,自然的简易之法同时也构成一种人文传统。到后来,以至于很难再说它到底是自然的还是人文的。人文与自然在此完全统一起来,因此,中国艺术陈陈相因的事实说明,艺术有赖于造化——宇宙之造化。人之造化,要想达到至高状态,全靠它所由伊始的宇宙法则的捕获。艺术被视作神圣的,它确实导向宇宙的精神化,建立在一种真正的符号的宗教基础下。

刘熙载坚持艺术是宇宙普遍法则的表现这一思想有两方面的充足理由:一是法本身乃是自然之终极形式,另一方面,法乃是圣人所确立的伟大传统。刘熙载的艺术理论向人们说明:中国艺术只有在这些万古不移的精神灵魂中去争取自己的生活,但每一种创新都预先被那最基本的东西所决定着,那些有意脱离这一传统而另辟蹊径的人,最终在艺术本身的评价体系中被淘汰掉。随着这种传统一步步积淀越来越多的历史性时,具有强烈自我意识的艺术家会有意识地思考自然本身的千变万化是否完全包含于古人所流传下来的形式中。但是,无论怎样极端的艺术家都不曾从根本上质疑古人摸索出来的那些基本表现模式的终极合法性。

第二节　刘熙载《书概》中碑学与帖学的融通

碑学是清代才兴盛起来的一种书法思潮。"碑学"一词最初由康有为(1858—1927)提出,他说:"碑学之兴,乘帖学之坏,亦因金石之大盛也。"④

①② 潘运告编著、译注:《晚清书论》,湖南美术出版社2004年版,第96页。
③ 同上书,第98页。
④ 康有为:《广艺舟双揖》,见华东师范大学古籍整理研究室选编、校点:《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年版,第755页。

虽康有为未对其"碑学"下定义，但是我们从他的著作的字里行间还是能够意会的。比如他以"古学"与"今学"来对应"帖学"和"碑学"："吾今判之，书有古学，有今学。古学者，晋帖、唐碑也，所得以帖为多，凡刘石庵（清代书法家）、姚姬传（姚鼐）等皆是也。今学者，北碑、汉篆也，所得以碑为主，凡邓石如、张廉卿（均为清代书法家）等是也。"①照此揣摩，康有为的"帖学"大概是指崇尚钟繇、"二王"一系以及唐碑的书法审美意识、书法史观和创作实践的流派。"碑学"则是有清以来推崇秦汉、六朝碑版的书法审美意识、书法史观和创作实践的流派。正如有的学者所概括的那样："帖学"指宋、元以来形成的崇尚王羲之、王献之及属于"二王"系统的唐、宋大家书风的书法史观、审美理论和以晋、唐以来名家墨迹、法帖为取法对象的创作风气。由于这一风气是在宋代出现的《淳化阁帖》等一大批刻帖的刺激和影响下形成的，故称"帖学"。"碑学"则是指重视汉、魏、南北朝碑版石刻的书法史观、审美主张以及主要以碑刻为取法对象的创作风气。②

直到清代中期以前，帖学在书坛上始终占据着主导地位。清代中期碑学兴盛之后，清代书法艺术批评领域一直盘踞碑帖对立、崇碑抑帖也即崇北抑南的现象。刘熙载对这种风气持否定态度。在当时一派崇北抑南声中，刘熙载认为南北书各有所长。一反清嘉庆、道光期间一代文宗阮元，以及清代书法家包世臣的流布在书坛的申北绌南、崇碑抑帖的思想观点。刘熙载的《书概》是《艺概》一书的一部分，语言简练，重点突出，正如他自己所说，"举此以概乎彼，举少以概乎多"。对晚清的影响很大。

一、书法艺术宗派门第的破除融通

在顾炎武的倡导下，在对古代文化大规模的发掘考证中，形成了一种怀疑经典和重新考证梳理历史的思维和学术潮流。学者们在借助金石考证经史的同时，也发现了古文字的艺术魅力。他们本着求实的基本精神，在对大量出土和搜集的篆、隶、魏碑、唐碑进行品评过程中，开始分辨、整理、总结并重新梳理书法史的源流。经过郭宗昌、陈奕禧、何焯、翁方纲、王澍等学者的考辨、论争和不断的积累，在传统的二王书法谱系之外又开辟出新的碑学谱系，打破了盲目的经典崇拜和单一的取法思路，在看似二元对立的碑帖分辨中，拓辟出开阔的书法资源天地。

碑学的开启者是明清之际的思想家傅山（1606—1684），在他看来，

---

① 康有为：《广艺舟双揖》，见华东师范大学古籍整理研究室选编、校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版，第778页。

② 刘恒：《中国书法史·清代卷》，江苏教育出版社2009年版，第4页。

由"二王"开启的传统帖学一脉已经发展到丧失鲜活丰沛生命力的绝境，失去了"质"的生命力度和强大感染力，所以，要大力倡导金石篆隶的"质"以重振书法的生机。培养篆隶用笔和结体造型的功底就能避免奴贱野俗之气，再加上胸中正气之导发，就能使书法创作在熟练的基础上飞跃至生动奇变的境界。傅山对书法史有着独到而深刻的理解，特别强调篆隶对后来书体的统摄力量：

> 楷书不知篆隶之变，任意写到妙境，终是俗格。钟王之不可测处，全得自阿堵。老夫实实看破，地工夫不能纯至耳，故不能得以应手。若其偶得，亦有不减古人之分厘出。及其篆隶得意，真足吁骇（惊叹之意），觉古籀、真（即楷书）、行、草、隶，本无差别。①

书法史的强大活源在篆隶，钟繇、王羲之的真行草都是从中变化出来的，所以才达到不可测的高妙境界。书法创作要达到高古之境界，就不得不从篆隶处开始下工夫。傅山的见解和当时的顾炎武等大儒一致。他们在复兴和开掘古代文化资源中，开启了一场规模宏大的书法尚碑运动。此后碑学在邓石如、伊秉绶、吴昌硕等大家那里达到的"重、拙、大"境界，正是对傅山等大儒所开启的书法宏阔气象的辉煌回应。

阮元(1764—1849)总结了碑帖各自的审美特点："是故短笺长卷，意态挥洒，则帖擅其长。界格方严，法书深刻，则碑据其胜。"阮元崇碑抑帖，为当时学习书法的人破除窠臼、取法高古开出一条道路。

刘熙载通过梳理书法的历史，认为碑学与帖学本没有绝对对立的源头。他说："篆尚婉而通，南帖似之；隶欲精而密，北碑似之。"又说："北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也。"这种表述把两派书法的各自不同特点联系起来，阐释了深刻的道理。他又说："南书温雅，北书雄健。南如袁宏之《牛渚讽咏》，北如斛律金之《敕勒歌》。然此只可拟一得之士，若母群物而腹众才者，风气固不足以限之。""牛渚讽咏"指东晋镇守牛渚（今安徽采石矶）的镇西将军谢尚月夜泛舟牛渚江上，听到有人在运租船上讽咏自己的《咏史》诗，大为赞赏，于是邀请过船，此人即为后来的著名文学家袁宏。袁宏的"牛渚讽咏"温雅，北魏斛律金的《敕勒歌》雄健，这就像南北书派各自固有的审美特点。但若顾此失彼，则对书写不利。如果对那些育养"群物"而怀抱"众才"的大家，则"风气固不足以限之"。

对于崇碑抑帖的现象，刘熙载的批评是很尖刻的，他说："论唐人书者，别欧（欧阳询）、褚（褚遂良）为北派，虞（虞世南）为南派。盖谓北派

① 桂弟子译注：《清前期书论》，湖南美术出版社2003年版，第87页。

本隶，欲以此尊欧、褚也。然虞正自有篆之玉箸意，特主张北书者不肯道耳。"明知南派的长处而"不肯道"，是自欺欺人的一种做法。尊北论者尊北，是谓北碑正书本于汉隶，不少北碑古拙尚存隶意；而虞世南的书法"正自有篆之玉箸（即小篆）意"，这说明虞世南的书法根柢同样厚实。如果说虞世南与欧阳询、褚遂良分属南北书派，正说明南北各有所长。

二、优美与壮美对立风格的破除融通

明末清初的艺术领域逐渐出现了两种截然对立的审美观念，其一是阳刚，其二是阴柔。发展到清初之后，阳刚的审美形态渐渐形成具有西方审美范畴"崇高"特性的"壮美"，阴柔则渐渐形成与其对应的"优美"形态。中国艺术的审美原则，一直是遵循孔子所订立的"哀而不伤，怨而不怒"的"中和"美，中和美的核心其实就是"优美"，这导致了"优美"在中国艺术审美形态领域的垄断局面。但"非中和"思想一直没有停止窜动，历经春秋末以后的几次高潮，到明末清初，则从内容到形式都超出以前。正如有的研究者所说："清初的气化论将传统的非中和的审美观念推到了顶点。"①

有的研究者指出，清初的"非中和"思想达到顶点的标志是怨忿思想的空前突出。这主要体现如下几点：第一，明末清初的这种怨忿产生于一种特定的"厄运"、"危时"、"乱世"。它具有极其强烈的时代感和从未有过的广泛性。第二，这种怨忿具有鲜明激烈的反抗性。第三，这种"怨忿"表现了空前的深刻性，达到了从哲学的高度来看待的程度。第四，这种"怨忿"在表现的丰富多样性上也超过以往。非中和思想的空前突出最终形成"壮美"这种与优美相对立的审美形态。②

但在清朝廷文字狱的威慑和盛世之音的沉迷之下，被"非中和"思想所激发起的"壮美"渐渐失去了生存的活力和基础，到了清代中期，"壮美"又被置换成传统的"阳刚"，与"阴柔"相对立。姚鼐将这两种对立的审美形态进行融合：

> 且夫阴阳刚柔，其本二端，造物者糅而气有多寡，进，则品次亿万，以至于不可穷，万物生焉。故曰：一阴一阳之为道。夫文之多变，亦若是已。糅而偏胜可也，偏胜之极，一有一绝无，与夫刚不足为刚，柔不足为柔者，皆不可以言文。③

① 于民：《中国美学思想史》，复旦大学出版社 2010 年版，第 352 页。
② 同上书，第 352—353 页。
③ 于民主编：《中国美学史资料选编》，复旦大学出版社 2008 年版，第 529 页。

姚鼐认为阴阳二气是万物的本根,造物之神将这二气进行亿万种程度不同的糅合,以至于形成万物。阳刚与阴柔之间没有绝对的程度差别和对立原因,都是阴阳之气错综复杂的交汇导致的不同形态而已。文章要么是柔的一面占主导地位,要么是刚的一面占主导地位,无所谓柔也无所谓刚的就不叫文章了。

刘熙载提出"阴阳刚柔不可偏废"的重要审美理念,可谓是对优美与壮美纷争所作的一种最为彻底的终结性审判。刘熙载认为,理想的艺术美应当刚柔相济。他说:"无论文章书画,俱要苍而不枯,雄而不粗,秀而不浮。如兰、如玉、如金、如石,文章书画兼此'四如',那得差!"①刘熙载这里所说的"苍"、"雄"含义相近,都是就艺术的刚劲有力而言。艺术的美应该刚毅而不干枯,雄健而不粗疏。或者说,理想的艺术美既应刚如金石,又应如美玉般的温润、兰花般的秀雅柔美。这也就是说理想的美应该刚柔相济。刘熙载的"论述集中强调了一点,即壮美和优美应该互相渗透,应该统一在同一个艺术作品中"。刘熙载的论述都是"强调壮美与优美的统一,也就是雄与隽的统一,力与韵的统一,刚健与婀娜的统一"②。他在对"优美"与"壮美"这两种审美特质进行融合过程中,还促成了碑学与帖学各自独具的壮美和优美的审美观念得到了最大程度的融合。

在融通了南北书派审美观念的基础上,刘熙载提出了"骨气"说:"书之要,统于'骨气'二字。骨气而曰洞达者,中透为洞,边透为达。洞达则字之疏密肥瘦皆善,否则皆病。"③

碑书是崇尚"骨"的,这"骨"是以傅山为首的碑学开创者所倡导的,认为是儒家"文质彬彬"中的"质",是对真挚朴茂的原始生命力和活泼灵动的创造性的强烈呼唤。在艺术尚古和学古的氛围中,人格评价理论也倾向于刚健骨力一路,正如有的学者指出,在尚古的风气中沉潜涌动的却是儒士为重塑士人质朴厚重的人格气质及其学脉,在审美领域所作的返本开新运动。

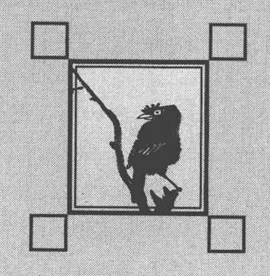
但刘熙载所谓的"骨气"却不仅仅指古朴雄健的含义,它还有潇洒俊逸的一面,因为"透达"二字说明了它的灵动性和飘逸性,它并不是形式与内涵的完全稳健,而是稳厚中带有飞动之趣。正如他接着指出的那样:"书要力实而气空,然求空必于其实,未有不透纸而能离纸者也。"原来,写字时要能实能空,才能表现透纸和离纸的那种美来。"空"和"离"正是碑学所批判的柔美软媚之风气,刘熙载在这里将它们捡起来,

---

① 刘熙载:《刘熙载文集》,薛正兴点校,江苏古籍出版社 2000 年版,第 757、762 页。
② 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1985 年版,第 560—561 页。
③ 潘运告编著、译注:《晚清书论》,湖南美术出版社 2004 年版,第 92 页。

与碑的古劲雄厚相结合，达到了一种别样的审美趣味。

最终，刘熙载提出“书，阴阳刚柔不可偏废”的重要审美理念，可谓是对优美、壮美审美形态纷争所作的一种结论。在他的努力之下，碑学与帖学各自独具的审美观念和风格得到了最大程度的融合。



第五编

近代艺术批评思想



第二十六章 审美、启蒙之争与艺术批评思想

1840年之后，中国进入近代。国家的现实苦难和思想界的维新、革命是这一时段的主题。梁启超称之为“过渡时代”，其实它是传统文化遭遇危机与中西文化交流碰撞的时代，也是中国传统艺术走向衰落和发生转变的时代：即中国的艺术由传统艺术向现代艺术转变，从古典形态向现代形态转变，从审美取向到形式美法则进行现代性更新与创造。变革性是这一阶段艺术批评思想领域的突出特征，这种变革，是和政治、社会、文化等变革连在一起的，甚至可以说，它本身就是社会革命，政治革命等的派生物，它是时代大变迁过程中，中国知识分子在其思想观念、行为方式、审美体验中的一个缩影。此时，西方的文化艺术观念打开了中国近代艺术思想家的视野，使他们得以从一个崭新的角度重新认识艺术自身及艺术与宇宙、自然、社会之间的关系，这客观上促进了中国传统艺术观念的现代转型。于是，对传统艺术批评思想进行一定程度的扬弃和对西方艺术观念进行借鉴，以实现传统艺术批评思想的创造性转化和新生，成为艺术批评家们孜孜以求的目标。

在这一创造性转化过程中，王国维、梁启超均占有显著的地位，然而王、梁二人的观点却大相径庭。王国维反对艺术功利论思想，主张艺术应有自身的独立价值，并尽量给艺术“减负”，甚至认为艺术就是“游戏”。而梁启超则反其道而行之，主张利用艺术启蒙民众，改良社会，并力图让艺术与科学“结婚”，以更好地担当推动社会的助动器。王、梁二人的观点看似针锋相对、格格不入，实则二人观点恰是传统儒道观点在新时代的继续，只不过是在社会巨变的大背景下，中国思想界不仅传承着传统的儒道思想，还受到西方不同思想的猛烈冲击，比如达尔文进化论之于梁启超的影响，叔本华等人的非理性思潮之于王国维的影响。于是，王国维的着眼点是个体生命的感悟，梁启超则是“群治”。在审美与启蒙二者间，如何达到平衡？王国维与梁启超在近代艺术批评史中，为我们提出了这个问题，这一问题所带给人们的困惑与争论，构成了整个近代艺术批评史的基调。

第一节　王国维的艺术批评思想

王国维(1877—1927),字静安(或庵),又字伯隅,号观堂,浙江海宁人。作为国学大师,他在文学、美学、史学、哲学、古文字学、考古学等领域都卓有建树。1923年应召任清逊帝溥仪的“南书房行走”。51岁时自沉北京颐和园昆明湖,他在遗书中写道:“五十之年,只欠一死,经此世变,义无再辱。”关于他自杀的原因,有多种说法,其一是“文化殉节”说。正如陈寅恪所说:“凡一种文化值衰落之时,为此文化所化之人必感苦痛。”陈寅恪在王国维的纪念碑铭中提出了“独立之精神,自由之思想”的名言。王国维在名著《人间词话》中,用古典诗词“昨夜西风凋碧树,独上高楼,望尽天涯路”,“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”,“众里寻她千百度,蓦然回首,那人却在灯火阑珊处”,形象地比喻治学“悬思、求索和顿悟”的三种境界,被广为传诵。

王国维在艺术和艺术批评方面的著作有《〈红楼梦〉评论》第一章《人生及美术之概观》(这里的“美术”译自英语“Art”,不仅指绘画、雕塑之类,而是指广义的艺术)、《中国戏曲史》、《宋元戏曲考》等和一系列论文,他的全部著作见诸20卷的《王国维全集》(浙江教育出版社2010年版)。王国维虽然是前清遗老,但是却深入研究和接受了西方哲学和美学思想。他对中国艺术批评的最大贡献是第一次引入西方美学和艺术理论来阐述中国的艺术问题,也是第一次放弃中国传统艺术批评采用名言隽语、比喻例证的表达方式,转而采用西方艺术批评的话语系统,即亚里士多德所奠定的科学理性解读模式与逻辑分析话语来阐述艺术批评问题①。王国维的艺术批评是中国现代艺术批评的开篇和发轫。

一、“神圣”与“独立”:艺术品与艺术家的超越

王国维艺术批评的哲学基础是他关于艺术和人生的关系的观点。他的这种观点深受康德、叔本华和尼采的哲学与美学思想的影响,而尤以叔本华的哲学思想为核心。用王国维自己的话来说,有一段时间,“从癸卯之夏以至甲辰之冬,皆与叔本华之书为伴侣”。

叔本华在《作为意志和表象的世界》一书中认为,意志有着永不知足的欲求和不可抑制的冲动,它在现实中永远得不到满足,人常感不足

---

① 参见代迅:《成功与失误:王国维融汇中西文论的最初尝试》,《文艺理论研究》1999年第3期。

则常感痛苦，因而无法脱离痛苦。只有在艺术活动和艺术观照中，人感到审美愉悦，达到物我两忘，悲惨的人生才能得到解脱。所以，艺术是人生暂时摆脱痛苦的方式。

在《〈红楼梦〉评论》第一章《人生及美术之概观》中，王国维并没有直接评论《红楼梦》，而是集中论述了艺术和人生的关系，他的基本观点和论述方式与叔本华相同：

> 生活之本质何？欲而已矣。欲之为性无厌，而其原生于不足。不足之状态，苦痛是也。
>
> 然则人生之所欲，既无以逾于生活，而生活之性质，又不外乎苦痛，故欲与生活、与苦痛，三者一而已矣。

有没有医治人生苦痛的药方呢？王国维开出的方剂是艺术。一切艺术的目的是使人"于此桎梏之世界中，离此生活之欲之争斗，而得其暂时之平和"。这是王国维艺术观的总纲，他的其他艺术批评思想都是从这里生发出来的。

艺术之所以具有这种作用，因为它是"可爱玩而不可利用者"，这是对艺术本质的深刻认识。"天下有最神圣、最尊贵而无与于当世之用者，哲学与美术是已。天下之人嚣然谓之曰'无用'，无损于哲学、美术之价值也。"①王国维反对将艺术看作是社会改革、救亡图存的工具，与当时以梁启超为代表的"社会美学"形成鲜明的对比。他强调艺术与社会政治、科学相脱离，而帮助人们超越欲望与痛苦：

> 然物之能使吾人超然于利害之外者，必其物之于吾人无利害而后可；易言以明之，必其物非实物而后可。然则非美术何足以当之乎？②

艺术作品和艺术家都要有超越性。艺术作品的超越性通过"揭示真理"和"表达情感"来实现。关于艺术作品可以为人类揭示超越时空的普遍真理，王国维是这样说的："……美术之所志者，真理也；真理者，天下万世之真理。而非一时之真理也。"③其次，艺术作品使人们将"平时不能语诸人或不能以庄语表之"的情志，通过艺术造型得以倾诉，"而读者于此得到其悲欢啼笑之声"，对人的灵魂起到了熏陶和慰藉等作

---

①③　王国维：《王国维文选注释本》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社 2006 年版，第 54 页。

②　同上书，第 79 页。

用。人总是想在自己的心灵深处找寻到一片广袤的、富裕的精神栖身之所，以安顿自己的灵魂，容纳超越世俗物境的广博深远的“精神沉潜”。鉴赏者在审视艺术作品的瞬间抛去种种痛苦与烦恼，而达到无欲无求的宁静境界，使心灵得到净化与放松。

发表于1905年的《论哲学家与美术家之天职》一文，是王国维对人们的超越精神因国难当头而陷入沦落的悲情呼唤。他呼唤艺术家肩负神圣使命，为人类寻找宇宙、人生真理之所在。艺术家应超越于现实功利欲望之上，执著于对人类精神家园的追寻和守候。但现实的情况却是：“……艺术家自忘其神圣之位置与独立之价值，而葸然听命于众”①，失去了精神上的超越力量，沉沦于物欲世界。

王国维从三个方面论述了艺术家的超越。第一，他认为艺术家致力于人类“微妙之感情”的事业，具有不朽的超越价值。虽然致力于“无当世之用”的事业，但相比于政治家、实业家来说，艺术家的贡献是不朽的。政治的价值是有形的、及身的，满足的是当时的欲望；艺术的价值是无形的、身后的，满足的是万世的愿望。政治家与实业家，供人们生活之欲，而哲学家和美术家，却能给人以精神、情感的慰藉和满足。这种需要更高贵，它是人所异于禽兽的地方。“以记号表之”的艺术家的功绩是天下万世的功绩，而不是一时一国的功绩。艺术家所发现的真理，所刻画表现的审美符号存在久远，并永久满足、慰藉人类之情感需要，且不因时间的流逝而减低其价值。而政治家和实业家的事业，能够存五世、十世的，都很少见。因此，艺术家的贡献更伟大。

第二，艺术家必须保持独立的艺术精神，纯粹为了艺术而献身。艺术家是创作艺术这种神圣、尊贵事物的使者，他的任务是通过审美的情感、符号和境界的表现，使人们达到内心独立于外在世界，在仰慕着更自由、美好的世界中得到心境的安宁，使人们寻求到生存的本真意义。艺术家肩负最庄严的使命。面对世界和人生的根本缺陷，他不仅要来诉说和哀叹这缺陷，而且要以某种方式加以克服和纠正。王国维对我国的艺术传统执著于功利、而没有纯粹的艺术精神提出批评：

> 呜呼！我中国非美术之国也。一切学业，以利用之大宗旨贯注之，治一学，必质其有用与否；为一事，必问其有益与否。美之为物，为世人所不顾久矣……②

① 王国维：《王国维文选注释本》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社2006年版，第54页。

② 王国维：《王国维文集》第3卷，中国文史出版社1997年版，第158页。

王国维批评中国传统艺术表达的内容不外劝善惩戒、忠君爱国、风花雪月等，这导致的后果是中国的艺术落后于西方："披我中国之哲学史，凡哲学家无不欲兼为政治家，斯可异已！……呜呼！美术之无独立之价值也久矣。此无怪历代诗人，多托于忠君爱国劝善惩恶之意，以自解免，而纯粹美术上之著述，往往受世之迫害而无人为之昭雪者也。此亦我国哲学美术不发达之一原因也。"①艺术落后的根本症结在于艺术缺乏独立的价值，艺术家对艺术的自主意识缺乏认识。中国艺术具有形而上的超越性质，但它又与政治意识形态的"载道"使命紧紧捆绑在一起，所以缺乏在艺术自律层面上的超越。

而艺术家之所以不为艺术的独立和神圣使命服务，是因为艺术家具有双重身份。王国维认识到中国一直没有纯粹为艺术而献身的艺术家。中国是个重政治、重道德的国度，是个重功用、重实业的国度，也就是重一时之功绩，而不重万世之功绩的国度。中国的哲学、美术与道德、政治密不可分，凡哲学家、美术家同时也是道德家、政治家。王国维写道："孔子，大政治家也；墨子，大政治家也；孟、荀二子，皆抱政治上之大志者也。"②正因为艺术家的不纯粹，艺术自然也难有纯粹而独立的志向。兼任政治家的中国传统艺术家，自然会将艺术作为在现实功利受挫情况下的一种精神补偿的副产品，缺乏独立的艺术精神建设。艺术家精神的沦落不仅导致艺术的停滞、落后，而且对整个社会中的精神氛围产生不良影响："至诗人之无此抱负者，与夫小说、戏曲、图画、音乐诸家，皆以侏儒、倡优自处，世亦以侏儒、倡优蓄之。"③

第三，世界对艺术家自有其特殊的酬劳方式。王国维认为追求"势力"即功利欲望是人一出生就具有的属性，即使是圣贤豪杰都不例外。知识愈多的人，"势力之欲"愈强。对哲学、艺术感兴趣的人，就是这样一些"知力之优者"，他们的"势力之欲"与其知力是成正比的。而他们的"有形的、及身的""势力之欲"的追求几乎处于完全剥夺状态，因为他们没有政治力量的庇护。为"无形的、身后的"纯粹艺术而献身的艺术家如何获得"势力之欲"的满足呢？他指出一条超越性的满足方式——悟解与表现的快乐。"今夫人积年月之研究，而一旦豁然悟宇宙、人生之真理，或以胸中惝恍、不可捉摸之意境，一旦表诸文字、绘画、雕刻之上，此固彼天赋之能力之发展，而此时之快乐，决非南面王之所能易者也。"④宇宙和人生的真理一旦用合适的艺术形式表现出来，这种艺术创作所带来的快乐和享受无可比拟，甚至超过了当君主（南面王）的快

①③ 王国维：《王国维文选注释本》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社 2006 年版，第 55 页。
② 同上书，第 54 页。
④ 同上书，第 56 页。

乐，这种成功的喜悦是艺术创作给艺术家带来的特殊补偿。

二、“游戏”与“超然”：艺术创造与鉴赏的超越

在《人间嗜好之研究》中，王国维运用西方心理学的知识，从艺术创造和艺术鉴赏的角度进行一番分析，指出艺术是人的“势力之欲”以超越的方式的“发表”和抚慰。艺术创造是一种与生活保持距离的精神“游戏”，艺术鉴赏“超然”物外，忘记欲望。他接受了西方美学中的“游戏”说，认为文学、美术是游戏的事业。“人之势力，用于生存竞争而有余，于是发而为游戏。”

> 若夫最高尚之嗜好，如文学、美术，亦不外势力之欲之发表。希尔列尔（即席勒——引者注）既谓儿童之游戏存于用剩余之势力矣，文学、美术不过成人之精神的游戏，故其渊源存于剩余之势力，无可疑也。①

最早提出艺术是游戏的学者是康德。他在《判断力批判》中说：“艺术……好像它只能作为游戏、即一种本身就使人快活的事情而得出合乎目的的结果。”②看来，只有人游戏的时候，人才是完整的。王国维吸收了康德、席勒的思想，将人在生存竞争之后的“剩余之势力”作为审美活动的内在动力，认为人若无“剩余之势力”，则难以进入“游戏”的境界。

王国维用游戏说解释艺术创作和艺术欣赏，这是对中国传统的艺术工具论、艺术载道论的强有力的批判。艺术和游戏的相通之处表现为：

第一，它们都是非强制的、自由自在的活动。艺术创作和艺术欣赏都是无拘束的，它们不受制于权势和金钱。

第二，艺术和游戏都是过剩精力的发泄，从而使人达到心灵的愉快和平静。王国维把充沛的精力和宁静、超脱的心境当作艺术创造所必备的主体条件。正是在“游戏”中，人才获得摆脱了物欲和现实关系限制的高度自由，使自己的精神力量和物质力量得到恢复、发展和加强。只有有了自由的、超然物外的精神力量，艺术家才能观有所得，创作出好的艺术作品，表现好艺术境界，观者也才能“高举远慕，有遗世之感”。

第三，艺术和游戏实现了对现实的改造，只是这种改造是在幻想中

---

① 王国维：《王国维文选注释本》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社 2006 年版，第 74 页。

② [德]康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社 2002 年版，第 147 页。

进行的。艺术创作把平时不能表现于实际的情感，如无序、苦难和恐惧的感受用没有威胁性的生活、意象重新组建，这种“审美还原”，使“外在的东西成为精神和自由的显现”，将世界转化为一种图景，使人们忘记“此在”的实在性，在一种超然的观赏中，安抚心灵的创伤。这也就是“始足以活动人心，而医其空虚的苦痛”。[①]在游戏中，不是主体服从于现实，而是将现实同化于主体中，因此从精神上虚化了与现实的冲突，使躁动的灵魂安宁。在“游戏”的过程中，艺术家创造了一种“异在”的东西，一种“陌生化”了的存在，以粉碎、打破和组合现实的方式表现了人“重构现实”的意志。“游戏”用想象、幻想、激情对施行非正义操作原则的社会进行抗议，既是一种对人类美好幸福的赞颂和向往，又是一种对人类苦难的起诉。

艺术的“游戏”常邀请人们进入了一种认同和独立、和解与控告的张力场中，最终使人们获得一种“审美自由感”，在人自由支配自己的能力的消遣中，得到一种超然性的满足。“超然”是王国维艺术鉴赏论的核心。对于艺术鉴赏中的心理活动，他归纳说“此时也，吾人之心无希望，无恐怖，非复欲之我而但知之我也，此犹积阴弥月，而旭日杲杲也；犹覆舟大海中，浮沉上下，而飘着于故乡之海岸也；犹阵云惨淡，而插翅之天使赍平和之福音而来者也；犹鱼之脱于罾网、鸟之自樊笼出，而游于山林江海也。”[②]在艺术审美活动中，人的生命体验由躁动、狭隘、痛苦而进入宁静、轻松、休眠的“大生命”境界。王国维所谓的审美“超然”重视的是内在自我的超越，即内在心灵世界对外在物质世界的超越，自由之境对物化之境的超越，以求实现内心情感生活的澄明和诗化。

三、“眩惑”：难以消除的反超越力量

在《〈红楼梦〉评论》中，王国维通过解析中国传统艺术作品，认为艺术中具有一种与优美、宏壮相反的形态美，他称之为“眩惑”。眩惑是一种容易引起观赏者欲望的美，是被他批判的形态。“眩惑”一词在中国古代文献如《国语·周语下》和《淮南子·氾论训》中出现过，指过于华美的形象使人目眩心迷，被认为“患莫大焉”。王国维的“眩惑”概念直接来源于叔本华，叔本华在《作为意志和表象的世界》中用德语“Rezende”一词表示与“美”的对立，王国维把它译为“眩惑”。石冲白在翻译叔本华的这部著作时，则把“Rezende”译为“媚美”。“眩惑”和“媚美”是同一词的不同译名。叔本华之所以把“媚美”或“眩惑”视为“美”

① 王国维：《王国维文选注释本》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社2006年版，第74页。

② 同上书，第79页。

的对立物，因为"美"本来是使人脱离欲望的，而"眩惑"却把"静观者从纯粹静观中拖出来"，反而激起他们的欲望。

叔本华举的眩惑的例子是荷兰的静物画，这些画所画的不是花卉，而是牡蛎、海蟹、面包、啤酒等，它们激起观赏者的食欲。还有裸体画，激起观赏者的性欲。至于古希腊的裸体画，则不在此列，因为用叔本华的话说，它们是"艺术家本身以纯粹客观的充满着美的理想的精神来创作的，而不是以主观的可耻的充满性欲的精神来创作的"。对于眩惑，王国维说：

> 夫优美与壮美，皆使吾人离生活之欲，而入于纯粹之知识者。若美术中而有眩惑之原质乎，则又使吾人自纯粹之知识出，而复归于生活之欲。①

王国维举的眩惑的例子有周昉、仇英所绘的"玉体横陈"，以及《西厢记》的《酬柬》和《牡丹亭》的《惊梦》。周昉、仇英分别是唐代和明代著名的仕女画家，周昉在仕女画中以轻罗薄纱般透明的"铁丝描"和"游丝描"的综合技法，表现了光洁华美、体态丰腴的女性形象，代表作有《簪花仕女图》。仇英的仕女画用笔清劲，赋色妍雅，如他的描绘后宫佳丽百态的《汉宫春晓图》。《西厢记》的《酬柬》和《牡丹亭》的《惊梦》则描绘了男欢女爱的情景。在王国维看来，眩惑的美热烈、短暂、浮华、虚幻、危险，它和绝对的美势不两立："如甘之于辛、火之于水"。王国维对这种美提出批评："吾人欲以眩惑之快乐医人世之苦痛，是犹欲航断港而至海、入幽谷而求明，岂徒无益，而又增之，则岂不以其不能使人忘生活之欲及此欲与物之关系，则反鼓舞之也哉？"② 王国维把这些优美的艺术作品当作眩惑的例证，显然有失偏颇，然而，他注意到"眩惑"的概念，仍然有积极的意义。

王国维倾向于将中国传统艺术的精神，归于迎合意志、自娱自乐的性质。这使得传统艺术离"眩惑"的距离很近。"吾国人之精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏曲、小说、无往而不著此乐天之色彩。始于困者终于亨，非是而欲餍阅者之心难矣。"③所以中国艺术几乎没有纯粹意义上的悲剧，总是个"大团圆"的结局。艺术迎合阅者的意志，就会丧失独立精神，就会沦为玩物。艺术只有反对迎合读者的欲望，将其于沉沦中激醒，才有独立存在的价值，这就是要提倡"大背于吾国人之精神"的艺术观念，即悲剧观念。他对中国传统艺术缺乏悲剧意识作了批判。

---

①② 王国维：《王国维文选注释本》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社 2006 年版，第 81 页。

③ 同上书，第 86 页。

王国维对眩惑的批判在现今消费社会中获得了特殊的意义。在消费社会中，艺术被当作商品来消费，为了追求市场效应和票房价值，发生了眩惑对真美的强烈冲击。艺术作品纷纷解构宏大叙事，宣扬原始情欲，露骨地表现不健康的畸形恋情，写情成风，观淫成癖，无性不成戏。这些艺术作品不能给人以审美享受，而是刺激和诱惑了人的感官欲望。在这种情况下，王国维对眩惑的批判自然有积极的价值。

四、"古雅"：超越与反超越之间的缓冲

如果说王国维的"眩惑"概念直接出自叔本华，那么，"古雅"则是他提出的一种审美范畴，作为对"优美"和"宏壮"的补充。1907年王国维发表了《古雅之在美学上之位置》一文，正式提出"古雅"的概念。古雅是优于眩惑，又取了优美、宏壮的原质的艺术形态，因而兼有优美、宏壮的性质。

"古雅"作为审美范畴，并不是如它的字面意义那样，指一种古朴典雅的艺术风格。王国维提出古雅的概念，受到他所谙熟和"酷嗜"的康德的《判断力批判》的影响和启发。在《判断力批判》中，康德在研究艺术时，区分了两种不同的艺术现象：一为"美的艺术"，或"天才的艺术"；另一为"机械的艺术"。康德说："机械的，作为单纯勤勉的和学习的艺术和美的作为天才的艺术，相互区别着。"①美的艺术和机械的艺术的区别为：从创作主体看，美的艺术由天才的艺术家所创作，而机械的艺术由非天才的艺术家所创作；从创作能力看，创作美的艺术的能力是先天的直觉创造力，创作机械的艺术的能力是后天习得的艺术表现力；从美的类型看，美的艺术属于优美和宏壮，而机械的艺术属于王国维所说的古雅；从艺术美存在的场所看，在美的艺术中美存在于创作的理念中，即康德所说的"第一形式"中，在机械的艺术中，美存在于艺术表现的技能中，即康德所说的"第二形式"中；从创作法则看，美的艺术所依据的创作法则是"无法之法"，是从心所欲不逾矩，而机械艺术所依据的创作法则是从美的艺术中揣摩而获得的规则和法度。

王国维继承和发展了康德的机械艺术的理论，把它提升为一种审美范畴——"古雅"，这是王国维对艺术批评的特殊贡献。他写道：

> 然天下之物，有决非真正之美术品，又决非利用品者。又其制作之人，决非必为天才，而吾人之视之也，若与天才所制作之美术无异者。无以名之，名之曰"古雅"。②

---

① [德]康德：《判断力批判》(上卷)，宗白华译，商务印书馆1964年版，第156页。
② 王国维：《王国维文选注释本》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社2006年版，第64页。

王国维以清初著名画家、“四王”之一的王翚为例，来说明“古雅”的特点。王翚在清初享有盛名，他的绘画笔墨功底深厚，长于摹古。王国维谈到王翚时说，“彼固无艺术上之天才，但以用力甚深之故，故摹古则优，而自运则劣”。“所谓‘用力甚深’，就是指艺术家后天学习和模仿的科技理性能力较强；所谓‘自运则劣’，就是指艺术家缺乏天赋的直觉制造能力。”①所以王国维说王翚一类的艺术家，其“古雅之能力由修养得之”。有的研究者这样规范王国维的“古雅”概念：“古雅是以人力、经验或技术的因素在艺术表现形式中造成的纯粹、明晰并使人易忘物我关系的特质。它本身具有一种独立的审美价值。”②

古雅有什么价值呢？王国维为大量存在的非天才的艺术作品制定了一个审美评价标准，在对受众作用的广度上，这些艺术作品远远胜过天才的艺术作品。王国维自己说：“古雅之价值，自美学上观之，诚不能及优美与宏壮。然自其教育众庶之效言之，则虽谓范围较大，成效较著可也。”③从传播范围和受众面来看，古雅艺术都要超过优美和宏壮的艺术，因而艺术教育的效果更为显著。

古雅的作品适合成为“为美育普及之津梁”。置身于西学、时时讲解脱、超越的王国维，他的心却总在“通俗的”、“实际的”中国传统文化中逗留、徘徊。他走向美育是为了实现全民解脱的理想，但他发现超越的艺术无法作用大众，只有降低艺术的超越性品格，才能完成美育的任务。美育是一种平民教育，而不是天才教育，古雅的价值在美学意义上不及优美与宏壮，但古雅能够普及到庶民之中，这就保证了美育实施的普遍性和有效性，这为后来蔡元培等人的美育思想走向艺术神性消退之途铺垫了一条道路。

王国维认为欲、生活和苦痛是三位一体的，而艺术作为“无用之用”可以使人摆脱这种苦痛。从艺术的这种本质出发，王国维要求艺术家具有超越的精神。正是因为“眩惑”容易激起欲望，所以他批判这种审美形态。作为对优美和宏壮的补充，王国维提出了“古雅”的审美范畴。

第二节　梁启超的艺术批评思想

梁启超(1873—1929)，字卓如，号任公，又号饮冰室主人。广东新会人，光绪举人。他是中国近代杰出的政治家、学者、教育家。他的著

① 潘繁生：《王国维“古雅”说新论》，《东南大学学报》2008年第6期，第97页。
② 王定：《论王国维先生的古雅说》，《中国文学研究》2003年第2期，第18页。
③ 刘刚强编：《王国维美论文选》，湖南人民出版社1987年版，第118页。

作极其宏丰，有很多选集和文集，如《饮冰室文集》。但是一般认为，他的著作广度有余，而深度不足。梁启超是康有为的学生，他和康有为意气相投，共同领导了变法维新运动，人称“康梁”。维新运动失败后，梁启超深感改良主义思想要想取得成功，必须从精神入手，来改造国民。于是在艺术学领域，他高举“趣味主义”的大旗，并力图让引发趣味的利器——艺术与科学“联姻”，以达到更好启蒙民众、改良社会的目的。梁启超在对艺术的本质、艺术的价值、艺术的创造、艺术的功能的阐述过程中，展现了这一思想理念。

一、艺术的本质：“趣味”

“趣味”在梁启超的艺术学思想体系中占有重要地位，贯彻其艺术思想脉络的全部。但梁启超并没有对“趣味”下一个确切的定义，只是赋予了这个概念“善”的内涵，是属于“上等趣味”。他声称自己是趣味主义者。在《趣味教育与教育趣味》中他指出：假如有人问我：你信仰什么主义？我便答道：我信仰的是“趣味主义”。他甚至将趣味抬到人类生存的本质追求上来：“人类若到把‘趣味’丧失掉的时候，老实说，便是生活得不耐烦。那人虽然勉强留在世间，也不过行尸走肉。倘若全个社会如此，那社会便是痨病的社会，早已被医生宣告死刑……”真正的“趣味”是生命、生活的原动力，“趣味”丧掉，生命、生活便成了无意义。关于趣味到底是什么，梁启超始终没有直说，只是在《美术与生活》的演讲词中，提出了获得趣味的三种途径，可以帮助我们揭开“趣味”的涵义：

第一，“对境之赏会与复现”。这是人类从尘劳世界中获得趣味的一种重要方式。要求摆脱生活中的烦恼，在自然等景致中领略和感悟，并在日常生活中经常性地通过想象加以复现。所谓复现，是指摹仿再现的能力，因为人对摹仿再现的东西总是感到趣味。第二，“心态之抽出与印契”。对日常内在心理和微妙情感生动的表现是艺术给我们趣味的深刻根源之一。日常习见的事，现实生活中体验的喜、怒、哀、乐等心态，活跃在纸上，惟妙惟肖，把读者的心弦拨动，使读者获得把心的微妙之门打开的愉快。这其实就是由情感“宣泄”、心理共鸣而引发的畅快。这要求人们从烦恼中升华和超越出来，物我同一，情与景合。第三，“他界之冥构与蓦进”。不满足于现境，是人类普遍心理，故虽肉体被现实环境捆死，精神却渴望超越现实界闯入理想界以享受自由的快乐。

在这三种途径中，包含了领略、感悟、摹仿、再现、想象、移情、共鸣等心理情感活动，与审美及艺术创造密切相关，但梁启超并不把趣味只限定在审美及艺术创造领域，而是将其扩展到一切生活生存领域，他列

举出了四种活动:“一,劳作;二,游戏;三,艺术;四,学问。”①认为这四种活动都可以给人带来有益的享受和趣味。这里将趣味和人们对某些对象、生活方式和事业不由自主的眷恋与爱好联系起来。他所谓的趣味是主体内在意愿的敞亮,趣味行为不是在外力推动下从事的活动,而是顺着精神自由指向的现实生命活动。趣味表达心灵的自由趋向,是所想和所做的统一,行动和意义的统一。在西方,“趣味”(拉丁语“gustus”,法语“leguste”)作为艺术学范畴形成于较晚近的17世纪。从历史上看,趣味理论兴盛于18世纪。从地区上看,有影响的理论家主要集中在英国、法国和德国。18世纪英国启蒙运动者关心艺术与道德的相互关系,这种倾向反映在趣味理论上,就是注意趣味与人的道德面貌的培养。他们认为不是趣味服从艺术,而是艺术服从趣味。法国理论家把趣味理解为一种认识能力,如孟德斯鸠。伏尔泰区分了健康的趣味和反常的趣味。趣味也是康德美学和艺术理论中的重要问题。在他那里,趣味判断就是审美判断,并认为趣味基于主观的普遍可传达性。

梁启超的趣味理论综合了以上理论的一些影子,如强调趣味与道德的关系、趣味的可培养性、艺术从属于趣味、趣味具有共通性等。他的创新之处在于将艺术的本质归结为趣味,认为这是人类何以格外嗜好艺术的原因。如何理解呢?梁启超对此也作了详细的说明:

> 今专从美术讲:美术中最主要的一派,是描写自然之美,常常把我们所曾经赏会或像是曾经赏会的都复现出来。……这是美术给我们趣味的第一件。美术中有刻画心态的一派,把人的心理看穿了,喜怒哀乐,都活跳在纸上。……这是美术给我们趣味的第二件。美术中有不写实境实态而纯凭理想构造而成的。……我们看他的作品时,便和他同往一个超越的自由天地,这是美术给我们趣味的第三件。②

根据梁启超对趣味的经验性论述,我们不难见出趣味是由作用于精神的情感快乐和复现自然真实的模仿快乐这两个成分构成。梁启超确实非常重视艺术的这两个方面。艺术之所以成为审美的专门方式,主要是因为艺术是抒情的。梁启超很强调这一点。他说:“艺术是情感的表现。”③“音乐美术文学这三件法宝,把‘情感秘密’的钥匙都掌握住了。艺术的权威是把那霎时间便过去的情感,捉住它,令它随时可以再

① 梁启超:《梁启超经典文存》,洪治纲主编,上海大学出版社2003年版,第279页。
② 梁启超:《梁启超选集》上卷,易鑫鼎编,中国文联出版社2006年版,第459页。
③ 梁启超:《梁启超经典文存》,洪治纲主编,上海大学出版社2003年版,第110页。

现，是把艺术家自己‘个性’的情感，打进别人们的‘情阀’里头，在若干期间内占领了‘他心’的位置。”①

但如果光说艺术是表情的艺术，还不够，梁启超也没有下这么绝对的定论。当他说艺术是表现情感时，主要是针对文学艺术来说的，也就是他所说的“韵文”。他认识到有一种绘画的美在于写实：“美术的任务，自然是在表情，但表情技能的运用，须有规律的组织，令各部分互相照应。”梁启超深知绘画里头“别部分的配置照应，当然有很严正的理法藏在里头，非有极明晰极致密的科学头脑，恐怕画也画不成，看也看不到……”，②所谓“严正的理法”，是指表现客观自然规律的科学真实。梁启超认为艺术的本质是趣味，同时强调艺术是情感与自然理性法则的表现。情感之真与自然之真既是艺术本质的两个重要构成要素，也是美的构成要素。

二、艺术的价值："真美合一"

关于艺术的价值，梁启超强调的是“真美合一”，这正是梁启超重视科学的重要表现。因为这“真美合一”，是美术产生科学、科学产生美术的重要通道：“美术所以能产生科学，全从‘真美合一’的观念发生出来。他们觉得真即是美，又觉得真才是美，所以求美先从求真入手。”梁启超认为美术的重“真”有助于科学的重“真”。要看得出“自然之美”，最要紧是观察“自然之真”。“能观察‘自然之真’。不唯美术出来，连科学也出来了，所以美术可以算得科学的金钥匙。”③

梁启超的“真美合一”论，包含两个层面：一层是情感之真；一层是再现自然现实之真。情感的艺术表现是极美的，美的价值根源在于“真”。艺术的美感很大一部分原因就是情感的真美。对此谈得最为深刻、最为充分的系《情圣杜甫》结尾的一段文字：“像情感恁么热烈的杜工部，他的作品自然是刺激性极强，近于哭叫人生目的那一路。主张人生艺术观的人，固然要读他，但还要知道，他的哭声，是三板一眼的哭出来。节节含着真美。主张唯美艺术观的人，也非读他不可。”④艺术家将自己浓烈得毫不掩饰的情感化成艺术形象，创造了艺术的“真美”。而这具有“真美”的情感，唤起了接受者同样真实的悲剧体验，因此，“真美”的情感很容易打进人们的“情阀”里头，占领“他心”的位置。“真美”的情感具有如此强大的进攻力、感染力、持久力、征服力，以至于无论是主张艺术为艺术的人，还是主张艺术为人生的人，都不能抗拒它的

① 梁启超：《梁启超选集》上卷，易鑫鼎编，中国文联出版社 2006 年版，第 343 页。
② 同上书，第 455 页。
③ 同上书，第 456 页。
④ 梁启超：《梁启超经典文存》，洪治纲主编，上海大学出版社 2003 年版，第 123 页。

魔力。

情感历来都受到中国艺术理论家的重视，梁启超一方面遵循前人对情感的重视，一方面又对情感的本质、力量和作用问题，作了不同寻常的阐述。他所谓的"真美"的情感，只是将情感还原到生命本能的地位，并认为其作用巨大无比，是沟通自我思想和生命合一的力量，也是沟通自我与宇宙、众生合一的力量："情感的性质是本能的，但它的力量，能引人到超本能的境界。情感的性质是现在的，但它的力量，能引人到超现在的境界。我们想入到生命之奥，把我的思想行为和我的生命迸合为一，把我的生命和宇宙和众生迸合为一，除却通过情感这一个关门。别无他路。所以情感是宇宙间一种大秘密。"①

这具有自然本能性质的"情感"，对传统的情感论具有一定的颠覆性。古代讲的情感主要是儒家施行政治伦理思想的理想工具，它要求艺术以表现"中和之美"作为理想原则，包括两个方面：一是"正"。"正"是道德标准，艺术表现的应该是一种社会性的具有道德约束的情感。二是"和"。"和"是和谐，艺术情感表现应当是适度的。当历史车轮驶入大变动大变革的近代时，人们有意识地挣脱儒家"中和"政治伦理观念及审美理想，开始发现了人的意义，崇尚真实的、自然的人性，并十分注重对真实自然人性的情感及欲望的表达。梁启超对艺术自然情感价值的重视，反映了特定的时代文化背景。

在梁启超看来，"自然之美"中含"自然之真"，能观察"自然之真"也就能观察"自然之美"，"真"是通向"美"的金钥匙，美术作为自然的反映，它所创造的艺术美也必然含有自然之真。梁启超由艺术的科学性追求而强调对艺术的真实性追求，这时的"真实"已经完全不同于传统的"真实"。梁启超的"真"更多是一种西方的科学理性精神，其主要表现在认识方面的精准、符合自然真实法则。由此，艺术之真与科学之真并无差别，因为对于客观事物发展规律的认识，科学家用的是抽象思维、以概念、判断、推理等逻辑形式来表现；而艺术家则用形象思维，以具体可感的艺术形象去反映。两者都能用各自的手段正确反映客观事物的本质。

梁启超的这个认识，正是从文艺复兴的鼻祖达·芬奇的生平实践中得来的："诸君以为达温奇（达·芬奇——引者注）光是一位美术家吗？他还是一位大科学家，近代的生物学，是他'筚路蓝缕'的开辟出来……诸君啊，你想当美术家吗？你想知道惊天动地的美术作品是怎样出来的吗？请看达温奇。"②达·芬奇的许多"惊天动地的美术作品"

---

① 梁启超：《梁启超选集》上卷，易鑫鼎编，中国文联出版社2006年版，第342页。
② 同上书，第453页。

的出世，都同他从事科学活动有着直接的关系。他在认识分析自然事物的本质现象和从事美术创作时，启迪了智力，开阔了视野，促进了科学研究工作的开展。同时他在进行科学研究时，也扩大丰富了感性知识，积累了各种事物的形象，使他的美术作品更加真实生动。强调艺术的科学真实性，也是社会历史背景的一个投射。鸦片战争之后，科学在当时急需富国强民之术的有识之士那里，无疑成了不可多得的宝贝。他们认识到中西文明的巨大差距，就在于一个是科学的现代化，一个还停留在古时的农业秩序之中。为了很快使国人接受西方的科学精神，他们纷纷在改革旧美术的同时引进科学精神。于是，这时期的艺术家们都把科学化的准则作为自己塑造艺术形象的尺度：创造自己熟悉的形象，对这形象的形成和发展给予符合客观规律的解释，以揭示社会的本质和真实。

三、艺术的创造："观察自然"

如何保证艺术具有"真美"的价值呢？梁启超在艺术创造领域提出的解决方案是"观察自然"，而这也是艺术与科学"相沟通的本题"，在《美术与科学》中他专门论述这一问题。他说："问美术的关键在哪里？限我只准拿一句话回答，我便毫不踌躇的答道，'观察自然'；问科学的关键在哪里？限我只准拿一句话回答，我也毫不踌躇的答道，'观察自然'。"①"观察自然"是"求美从真"的普遍方法，梁启超特别强调美术家对客观事物的分析和认识能力。他认为能观察自然的"真"，不但能出美术，而且能出科学。可见美术是科学的向导，是产生科学的前提和基础。这就是梁启超的"真美合一"观念的总结。

艺术家应该如何观察自然？这就涉及观察力的问题，梁启超认为要正确观察和反映自然，就要学会观察的方法，掌握观察的注意事项。所以他明确指出："科学根本精神，全在养成观察力，养成观察力的法门，虽然很多，我想，没有比美术再直捷了。因为美术家所以成功，全在观察自然之美。"关于正确的观察力的训练，梁启超指出，首先是"热心和冷脑的结合"。要求艺术家对自己所表现的对象，有很高的热情和很专注的态度才能投入创作。但光有热情也不行，艺术家还要用科学理性的头脑，压制住狂放如野马一般的创造热情和想象力。他举出达·芬奇画《蒙娜丽莎的微笑》的故事。画中的蒙娜丽莎是达·芬奇爱恋的美人："相传画那一点微笑，画了四年。他自己说，虽然恋爱极热，始终却是拿极冷酷的客观态度去画他。"②梁启超旨在说明观察任何事物，

① 梁启超：《梁启超选集》上卷，易鑫鼎编，中国文联出版社2006年版，第453页。
② 同上书，第454页。

都不能用主观的热情去代替客观的真实。如果掺杂有主观的偏见、哪怕是一丝一毫的偏见,那么观察的结果就会走样而失真。

其次,是周密的分析。因为"真正的艺术作品,最要紧的是描写出事物的特性,然而特性各各不同,非经一番分析的观察工夫不可"。所谓的来一番分析观察的工夫,即是要求观察得细致、全面、周密,才能表现出真美。他认为达·芬奇在其最有名的晚餐图里所以能画出基督确实是基督,而不是基督的门徒。在基督的十二门徒中所以能描绘出彼得确实是彼得,不是约翰,约翰确实是约翰而不是犹大,犹大确实是犹大而不是非卖主的人,就是体现了周密的分析精神。

最后,梁启超提出了"锐入的观察法",其核心是观察的深刻:艺术家的观察"不但以周遍精密的能事,最重要的是深刻"。他要求画家在进行创作之前,首先要把那件物或人观察得了如指掌,细致入微,并将事物或人的形象汇入心里,融进自己的感情中,同自己的生命"并合为一"。只有这样才能心到手到,意到笔到,把神奇的境界展现给观众。

梁启超提出艺术创作要"观察自然",是对中国艺术思维方式、感知方式在近代发展走势的敏锐把握。中国传统的艺术,一直没有真正意义上的"观察自然",这是他要改造的:"美术学校教育的任务说,最要紧的给被教育的人一个'规矩',像中国旧话说的,'可以意会,不可以言传',那么任凭各人乱碰上去也罢了,何必成立这个学校?若是拿几幅标本画临摹临摹,便算毕业,那么一个画匠优为之,又何必藉国家之力呢?"①近现代之交的美术革命,竭力引导中国画向一种"科学"、"精确"的方向发展。

四、艺术的功能:培养"美术人"

在《美术与生活》中,梁启超明确指出:"……人类固然不能个个都做供给美术的'美术家',然而不可不个个都做享用美术的'美术人'。""美术人"是一个古怪的名词,梁启超自己也说:"'美术人'这三个字是我杜撰的,谅来诸君听着很不顺耳。"②但它诞生于梁启超这里,并不是一个偶然,而是一种历史观念积累的必然。

所谓"美术人",就是审美的人,懂得追求美、有美感、有情感、有趣味的人,且能使美感常在、使趣味常在的人,因为"美术人"经过专门的情感和美感训练。若不经过训练,人的爱美胃口会坏掉;人的美感会潜藏;人的情感善恶不定;人的趣味会变得低级。梁启超很强调艺术对"美术人"的培养作用,他对于美术学校提出的要求:"今日中国,一方面

---

① 梁启超:《梁启超选集》上卷,易鑫鼎编,中国文联出版社 2006 年版,第 456 页。
② 同上书,第 457 页。

要多出些供给美术的美术家，一方面要普及养成享用美术的美术人。”美术家是“美术人”的理想指向：“若就美术家自身说，他们的趣味生活，自然更与众不同了。他们的美感，比我们锐敏若干倍……。我们领略不着的趣味，他们都能领略。……他们的生活真是理想生活了。”①艺术的功能在于培养“美术人”，其具体实施途径是使人的趣味感官变得敏锐。

梁启超认为：趣味要以感觉器官为生理基础。正因为人们要通过感觉器官获得趣味，因此感觉器官要敏锐，而不能麻木。他说：“感觉器官敏则趣味增，感觉器官钝则趣味减；诱发机缘多则趣味强，诱发机缘少则趣味弱。专从事诱发以刺戟各人器官不使钝的：有三种利器，一是文学，二是音乐，三是美术。”②要求人们常使用和会使用感觉器官，才能获得趣味，而艺术的目的正在于唤醒生命本能中潜在的趣味：“审美本能，是我们人人都有的。但感觉器官不常用或不会用，久而久之麻木了。一个人麻木，那人便成了没趣的人，一民族麻木，那民族便成了没趣的民族。美术的功用，在把这种麻木状态恢复过来，令没趣变为有趣。换句话说，是把那渐渐坏掉了的爱美的胃口，替他复原，令他常常吸收趣味的营养。”③在梁启超看来，艺术是专门用来刺激感觉感官并保持其敏锐的。“美术人”也就是使生活艺术化的人。如果说完整人是席勒美育观的思想旨归，那么，创造趣味并创造享受趣味的“美术人”则是梁启超美育思想的目标。但“美术人”存在的最终目的不是纯粹的使人为审美而审美，而是使人成为“新民”，达到理想生存，这是梁启超晚年信奉审美救国思想的体现。

综观梁启超的艺术批评思想，着眼于启蒙与“群治”的科学，与着眼于个体生命感悟的趣味，在艺术这一媒介和载体的作用下，实现了很好的“联姻”。梁启超所谓的“科学”，更多只是科学的理性态度、理性法则和认知方式。梁启超在谈到科学时，常常追溯到西方的文艺复兴时期，可见其只在改造国民思想观念的意义上才接受科学。只有这个意义上的科学，才和他所信奉的趣味主义诗性生存相融洽。当国人大呼现代科学万能论、科学工具论时，则有扭曲人的诗性生存的趋向，于是他站出来，以现今欧洲科学破产论来警示国人；在玄学与科学论战中，他坚决反对用科学来统一人生观。这些，正是其艺术批评思想引申的必然。

---

①③ 梁启超：《梁启超选集》上卷，易鑫鼎编，中国文联出版社 2006 年版，第 460 页。
② 同上书，第 459 页。

第二十七章　启蒙对审美的超越与艺术批评思想

进入20世纪，中国这个古老国家的车轮似乎再也转不动了。这时期的知识分子都以“救国”为己任——我们的问题是“救国”、“救这个衰病的民族”、“救这半死的文化”，而解决的出路就是“非造一新文明不可”。胡适所理解的“文明”是指“一个民族应付他的环境的总成绩”。而中国那时的文明早就不足以去应付它的环境了(特别是西方的强势文化的入侵)，因为它守旧、僵化、衰落了。中国自鸦片战争以来，历经器物层面的革新，再至政体的改良，始终没有触及问题的根本。这时知识分子认识到“吾国居今日而欲与欧美各国争存于世界”，就必须达到文化上的复兴——用新文化取代旧文化，这就是新文化运动的由来。新文化运动的基本精神之一，就是把中国放到世界文明发展的大格局中去考量。于是，以西方现代文明为参照系，进行了沉痛的民族自省和对中世纪意识形态的猛烈鞭笞。作为新文化重要组成部分的文学、艺术，此时迎来了一个巨大的变革与转型的浪潮。

由于中国急迫的救亡心理，一切皆工具，艺术也不例外。实用的即是有价值的，是人们的普遍心态。甚至这时的人们产生了一种奇怪的逻辑：西方各国国力是强盛的，他们重视科学，他们的艺术也是科学的和先进的；中国国力是落后的，不重视科学，艺术也是不科学的和落后的。于是从肯定西方社会科学发展成就的角度，肯定西方的艺术观念，认为西方的艺术观念对于开启国人的现代化思想意识很有好处，而中国传统艺术则由于无益于当世之用而被抛弃或改造。总之，中国近现代之交的艺术观念一直很难摆脱对政治、社会伦理、科学的依附性、工具性和功利性，因而此时对艺术的要求常常不是依据艺术的标准，而是非艺术的标准；艺术刻意追求的是政治性与社会性意义，而艺术本身之发展规律及审美价值则居次要地位。

第一节　蔡元培的艺术批评思想

蔡元培(1868—1940),是中国近现代著名的教育家、美学家,字鹤卿,号民友,又号孑民,浙江山阴人。1912 年任中华民国首任教育总长,1916—1927 年任北京大学校长,他提出"思想自由,兼容并包"的办学理念,这种办学理念对中国的高等教育产生了重大影响。他被毛泽东誉为"学界泰斗,人世楷模"。

蔡元培的艺术批评思想的核心是"以艺术代宗教"。但不管是对艺术的理解还是对宗教的认识,他都只停留在伦理的功用上。首先,他对宗教的终极关怀意义的理解有所偏颇。中国人的宗教观念是非常淡薄的,这几乎是近代以后学界的一个共识。可以说,中国本来就是一个审美的国度,其文化的精神内核中审美的或者说"乐感"的因素,一直被视为华夏文化的一个重要的特征。但这并非真正意义上的宗教,它不是建立在本体与现象二元分裂的世界图景的基础之上的,它追求的是在现实的有限中直接得到无限,是一种形而上的超越意识与政治意识形态的混合物。中国文化传统中难以找到一个为人的生存提供终极价值的、与现世世界相分裂的意义领域,当传统的"修齐治平"、安身立命在现代面临着整体危机的时候,迫切需要从另外一个方面寻找人生存的价值依据和精神寄托。出于这一社会境遇,蔡元培提出"艺术代宗教"的命题。但这一命题是以启蒙需要作为逻辑推演起点的,本身是个有极大时效性的命题。艺术的美感作用与宗教的终极关怀能力永不可能互相取代。

其次,他对艺术的认识完全没有超出儒家的艺术观。儒家的核心文化是"仁",提倡通过自省自修成就内在的人格,以道德理想转化现实政治。而蔡元培只不过是把西方的艺术观念混杂进传统艺术里,以新道德最终实现其政治功能。而且,在如何使人信奉艺术这种新型"宗教"的问题上,他认为通过教育的途径能够解决。关于教育的最佳手段,他主张使艺术公共化,这样艺术的"宗教"就能最大限度地深入人心。但他浑然不知自己已走入一条使艺术神性消退的路途。艺术被"公共化"之后,最多只是实现生活艺术化和日常生活审美化,不仅未能代替宗教,其普遍与超越的本质属性也被冷落,艺术逐渐丧失了其传统本身所固有的神性。

一、艺术何以代宗教:"普遍"与"超脱"

蔡元培认为艺术并非宗教,但艺术在拯救现代人的灵魂上,具有宗教的功能。艺术何以代宗教呢? 这在于艺术的普遍性和超越性的

本质。

他指出，情感是艺术创作和审美活动中最为活跃、最为基本的因素。任何一种艺术，无论是静的还是动的，是造型的还是语言的，是空间的还是时间的，都毫无例外地有人的情感活动在其中，如同人类的血液循环一样，否则就不会有艺术的美感作用。例如，他在《美术的起源》一文中说，装饰是人类爱美感情的表示，舞蹈是用运动来"表达情感的冲刺"，绘画是用线条、色彩引起或刺激感情，诗歌"是从感情出发，影响到情感上去"，音乐更是"沟通感情的工具"。

由于宗教与艺术都与情感有密切的关系，宗教是否可以代替艺术呢？蔡元培的回答是否定的。第一，从艺术的发展史来看，附丽于宗教的艺术逐渐呈现出脱离宗教的趋势，因此，以艺术代宗教，这才是历史发展的必然；第二，从美的本性来看，艺术教育明显高于宗教，因为"无论何等宗教，无不有扩张己教攻击异教之条件"，①它是"激刺"感情的，而不是"陶养"感情的，因此有局限性。而美的本性则在于它的普遍性，"绝无人我差别之见能参其中"。②食物吃在自己的口中，不能果他人之腹；衣服穿在自己的身上，不能兼供他人之暖。而美则不然，"一处旅游景观，我游之，人亦游之，我无损于人，人亦无损于我"，③这就是艺术美的普遍性的缘故。同时美也不能有"利害之关系"，看到画上所画的马，人们欣赏时绝不能想到马可以骑，看到画上所画的虾，人们欣赏时绝不能想到虾可以吃，因此美具有超利害关系的普遍性。正是因为这一点，他指出："专尚陶养感情之术，则莫如舍宗教而易以纯粹之美育。"④总之，其一，艺术是自由的，而宗教是强制的；其二，艺术是进步的，而宗教是保守的；其三，艺术是普及的，而宗教是有界的。所以尽管艺术与宗教有密切的关系，也不能以宗教充艺术，而只能以艺术代宗教。

宗教不可代艺术，但艺术却可以代宗教。关于艺术能代宗教的具体原因，蔡元培反复强调，这是由艺术的本质特性决定的。他明确地指出："美的对象，何以能陶养感情？因为它有两样特性：一是普遍，二是超脱。"⑤普遍与超脱虽是艺术本质特性的两个方面，但它们实际上是密不可分的。蔡元培不仅认为美具有普遍性和超脱性，而且以这两个特性来看待艺术。"若美术者，最贵自然，毋意毋必，则自由之至者矣。万象并包，不遗贫贱，则平等之至者矣。并世相师，不问籍域，又友爱之至者矣。"⑥艺术的超脱带来自由，其实是建立在忽略物我关系、人我关系基础之上的；普遍带来平等、博爱，也正是超脱的表现。

---

① 蔡元培：《蔡元培哲学论著》，高叔平编，河北人民出版社2006年版，第176页。
②③④ 同上书，第177页。
⑤ 蔡元培：《蔡元培哲学论著》，高叔平编，河北人民出版社1985年版，第407页。
⑥ 蔡元培：《蔡元培讲演集》，马燕编，河北人民出版社2004年版，第88页。

他认为人依托于两个世界：一是现象世界，二是实体世界。现象世界的事主要为政治，以谋求现世幸福为目的；实体世界的事主要为宗教，以谋求摆脱现世幸福为作用。两者的区别是前者相对，后者绝对；前者受因果律的限制，后者超越了因果律；前者受时间空间的限制，后者则能超越此限制。前者可以经验，后者全依靠直觉。艺术是沟通两个世界之间的桥梁，虽立足现象世界，却能超越现象世界的制约，以自然随意的表现和体验情怀，而能与造物为友，与实体世界相接，因此它是自由的：

> 在现象世界，凡人皆有爱恶惊惧、喜怒悲乐之情，随离合生死、祸福利害之现象而流转。至美术，则即以此等现象为资料，而能使对之者，自美感以外，一无杂念。例如采莲煮豆，饮食之事也，而一入诗歌，则别成兴趣。火山赤舌，大风破舟，可骇可怖之景也，而一入图画，则转堪展玩。是则对于现象世界，无厌弃而亦无执著也。人既脱离一切现象世界相对之感情，而为浑然之美感，则即所谓与造物为友，而已接触于实体世界之观念矣。①

在蔡元培看来，艺术的"情感"有一种"超脱现实之观念"的能量，以追求最大多数人的幸福为目的。艺术"情感"能实现超脱的原因是，艺术满足人的创造欲："人类有两种欲望：一是占有欲，一是创造欲。占有欲属于物质生活，为科学之事。创造欲为纯然无私的，归之于艺术。"②创造欲不仅能使人从情感上不顾我而顾他人，不计较物我、人我界限，而且还能使人完全放弃"小我"而为了"大我"。

由此，艺术是能使人从世俗的现象世界提升到纯净无限的实体世界的必由之路，它使人获得最大的自由和解放；艺术的表现对象是旷达无边、不分贵贱的，人人都可以成为艺术的主人，超越现实中的不平等现象；艺术以独特的创新为最高追求，超越了时间和空间的限制，凡是有意于此的人类，互相学习和切磋，友爱之情油然而生。艺术使人超脱，是在情感上实现无私念的普遍性追求。

二、艺术如何代宗教："教育"

艺术立足现象世界，而通达实体世界，它以健康的方式实现了人的终极追求的愿望，因此能代宗教。宗教是人人信奉的，艺术却不是人人自觉热爱的，因此蔡元培认为通过教育的方式，可实现艺术普及。蔡元

---

① 蔡元培：《蔡元培哲学论著》，高叔平编，河北人民出版社2006年版，第113页。
② 蔡元培：《蔡元培讲演集》，马燕编，河北人民出版社版2004年版，第257页。

培的逻辑其实是艺术代宗教，教育利用艺术培养人。蔡元培提出“艺术代宗教”，并非真正重视艺术自身的价值，而是一个教育家出于某种迫切需要而加以利用。他从不空谈艺术的普遍性和超脱性，而是将其植根于现实人生这一广阔的社会背景之中，考察艺术对人的巨大作用。

“艺术代宗教”背后有更为深刻的内涵，这须先弄清蔡元培作为一个教育家和伦理学家的思想观念。写于 1912 年的《对于教育方针之意见》可代表其最核心的教育思想。他认识到当时国内教育的任务十分紧迫，体现在三个方面：一是“实利主义”教育，二是“强兵富国之主义”，也即道德教育，三是实体观念之教育。第一种是作用于外在物质方面的技能教育；第二种是作用于人的现实道德层面的培养；第三种是作用于人的精神超越层面的提升。蔡元培更为重视第三种教育。他认为实利主义教育是迫切的，这是有目共睹的。但实现强兵富国的目的，则要使教育更进一步。他说：“教之以公民道德”。何为公民道德？蔡元培认为是“自由”、“平等”、“亲爱”。但蔡元培强调，公民道德不是教育的终极目的，因为公民道德教育没有超越政治，没有超越谋求现世的幸福，没有超越现象世界，甚至没有超越传统教育观念，传统教育家孔子、孟子等也都非常重视自由、平等、亲爱这三个道德方面的教育。于是，蔡元培对教育提出了超越性追求：

> 以现世幸福为鹄的者，政治家也；教育家则否。盖世界有二方面，如一纸之有表里：一为现象，一为实体。现象世界之事为政治，故以造成现世幸福为鹄的；实体世界之事为宗教，故以摆脱现世幸福为作用。而教育者，则立于现象世界，而有事于实体世界者也。故以实体世界之观念为其究竟之大目的，而以现象世界之幸福为其达于实体观念之作用。①

实体观念教育比宗教要好，宗教只是一味地叫人摆脱现世幸福，消极而愚昧。实体观念教育则使人在现象世界中积极、愉快地生活的同时，不忘超越现象世界，而达到实体世界的理想。人也并不需要灭绝此生来实现实体世界的观念。为何要通过实体观念教育的方式使人超越现象世界？蔡元培指出，人有两种意志障碍其走向实体世界的超越之路：“一，人我之差别，二，幸福之营求是也。”前者表明：人以“自卫力”不平等产生强、弱区别，以“自存力”不平等而产生贫、富。有了“人我”观念，人们就在强、弱、贫、富之中划定各种界限，由此而阻塞了通往自由、理想的超越之域。后者表明：人有所谋求，当不得满足时，就会为此而

① 蔡元培：《蔡元培哲学论著》，高叔平编，河北人民出版社 1985 年版，第 111 页。

痛苦。得到满足后，人会由“过量”而痛苦。这也与实体世界相悖。实体观念之教育却“能剂其平，则肉体之享受，纯任自然，而意识界之营求泯，人我之见亦化”。①

宗教在过去的人类生活中，一直是解决“人我之差别”的痛苦和“幸福之营求”的痛苦的。但到了现代科学昌明的社会，它的功能逐渐退化，成了一种无用之物。人的这两个矛盾就可以通过实体观念的教育获得解决。正是因为能超越现象世界的痛苦，人对实体观念有一种永不停歇的追求动力，它是和科学追求完全不同的另一种强烈嗜好：“纯理之科学、高尚之美术，笃嗜者固已有甚于饥渴，是即他日普及之征兆也。科学者，所以祛现象世界之障碍，而引致于光明；美术者，所以写本体世界之现象，而提醒其觉性。人类精神之趋向，既毗于是，则其所达到之点，盖可知矣。”②科学作用于求知，而艺术给人觉解性。实体观念的教育就是让人觉解的，通过艺术的方式，人由调和而觉解而超越。因此他提倡有一种“普遍职业”，以应“利用厚生”的需要；而于工作的余暇，可读文学、听音乐、参观美术馆，以谋“知识与感情的调和”。知识主要是功利思维，感情主要是超功利思维。前者属于智育，有赖于科学的作用；后者属德育，有赖美育的辅助。科学不调和知识与情感之间的距离，艺术则能调和人的这两种行为活动以避免分裂。

蔡元培热情地倡导和推行艺术实践，是要用艺术替代宗教来履行寄托心灵、慰藉情感的作用，因为艺术可以陶养情感、性灵以祛除利害得失之计较，突破人我之见。“……美术的教育，提起一种超越厉害的兴趣，融合一种划分人我的偏见，保持一种永久平和的心境。”③艺术代宗教，正是通过感情的中介，沟通审美对象与审美主体，达到亲密无间，进而化为宇宙生命之一部分，这正是蔡元培一再强调的“移情”作用的具体含义。“艺术能养成人有一种美的精神，纯洁的人格。艺术美，照日本人译来的西洋语有两种：一是优美，一是壮美。优美能使人和蔼、安静，对于一切能持静，遇事不乱，应付裕如。壮美能使人有如受压迫，如瞻望高山，观览广洋狂涛，使人感到压迫，因而有反抗，勇往直前，一种大无畏的精神，奋发的情感。”④艺术对人格的审美作用，普及于社会，有助于德育的完成。即艺术教育是实施美育的主要手段和中心内容，美育的实施要靠艺术教育来推广和促进。艺术通过陶冶单个人的性情、培养健全的人格，从而能使社会文明友爱。对于孔子，他认为有两点值得肯定，“一是毫无宗教的迷信，二是美术的陶养”。蔡元培认为

---

① 蔡元培：《蔡元培哲学论著》，高叔平编，河北人民出版社1985年版，第112页。
② 蔡元培：《蔡元培文选》，聂振斌选注，百花文艺出版社2006年版，第39—40页。
③ 同上书，第108页。
④ 同上书，第172页。

每个人都应该接受一定的艺术教育,使之能够在音乐、雕刻、图画中找到遗失的情感,这将有利于他们陶冶情感,解放人性,辅助道德。

三、艺术教育的最高形式:"公共化"

在蔡元培看来,艺术教育的最高形式,应该是艺术的公共化。因为艺术是可以代宗教的,所以生活中人们接触到的艺术越普遍、越平常,人的内在和外在也就越和谐。他认为,比起西方国家来,中国在推行艺术的公共化方面,是极为欠缺的:"现在的欧洲各国,对于各都市,都谋美化。如道路与广场的修饰,建筑的美化,美术馆、音乐场的纵人观听,都有促进美育的大作用",但是"我们还是没有很注意的"。①1931 年,蔡元培更是直接地提出:"美育的基础,立在学校;而美育的推行,归宿于都市的美化。……首都大市,虽有建设的计划,一时均未能实现,未有计划的,更无从说起。我们所认为都市美化的一部分,止有公园了。"还说:"对于美育的设施,殆可谓应有尽有,但较之于欧洲各国,论质论量,都觉我们太幼稚了。"②

艺术的公共化是随着人类历史与文化的进步而逐步实现自己的逻辑本性的,艺术的公共化史就是人性进步的历史,即人与人之间的公平、公正、平等能够在艺术公共化上得到极明显的体现。艺术公共化的历史,就是社会利益与人的实体观念演变的历史。由狭小到开阔,由皇族、贵族到公众,这本身就是一个权力与人的超越、追求、调整过程。蔡元培在《美术的起源》中,以艺术的发展演化为例说明了这一观点。他认为各个艺术门类是由低级逐渐向高级进化的。如装饰这种"最普遍之美术",从原始时代到现代分为四个发展阶段:人身(如文身)—被服—宫室—大都市的美化。这是一个从简单到复杂,由为私到为公的进化过程;被装饰的对象范围,也是从小到大,从少到多的。他还认为,艺术的进化,都不是孤立的,不仅部门之间互相渗透、影响,而且它与社会的进步密切相关。他认为使私美变为公美,这才是美的目的。

由此可见,他认为艺术史就是一部由私逐渐为公演变的历史。蔡元培说:"都市之装饰,……皆所以公众之美感,而非一人一家之所得而私也。"③所以,他从人类所追求的装饰之美的角度提出:"由是观之,人智进步,则装饰之道,渐异其范围,身体之装饰,为未开化时代所尚;都市之装饰,则非文化发达之国,不能注意。由近而远,由私而公,可以观世运矣。"④在 1912 年的《华工学校讲义》中,他还明确地从文明演化与

---

① 蔡元培:《蔡元培哲学论著》,高叔平编,河北人民出版社 1985 年版,第 221 页。
② 蔡元培:《蔡元培美学文选》,北京大学出版社 1983 年版,第 198 页。
③ 同上书,第 83—84 页。
④ 同上书,第 61 页。

进步的角度论述了艺术公共化所起到的社会作用。他认为艺术公共化是人类文明的正面而积极成果的体现，与“奢侈”不可同日而语。他说：“文明者，利用厚生之普及于人人者也。……公园之音乐，夫人而聆其音；普及教育，平民大学，夫人可以受之；……博物院之美术品，其价不赀，夫人可以赏鉴之；夫是谓之文明。”①而使艺术变成人人共享的东西，这不是奢侈浪费，浪费是一人所花费的超过普通人所花费的平均数，并产生恶劣的影响。艺术公共化所起到的社会作用则与此相反。

他热烈赞扬西方社会都市和公共场所用艺术来美化环境、创造艺术化的社会氛围，并对当时国内的艺术意识只有贵族化和私人化、缺乏公共意识提出批评：“我们中国人自己的衣服，宫室，园亭，知道要美观；不注意于都市的美化。知道收藏古物与书画，不肯合力设博物院，这是不合于美术进化公例的。”②他认为中国艺术缺乏公共性以及由此而造成的社会美育的欠缺，这和中国传统文化及其文人的“特性”有直接关系。这“特性”就是把具有普遍性与公共性的审美价值占据为个人化与私密性的物品。艺术的公共化要求体现了启蒙时代的理念。在中国古代，艺术不仅仅是权力的象征，而且本身就是社会权力分配系统中的一个因子，体现着权力的构成，因而只能成为极少数人的专有。

蔡元培认为艺术的公共化有助于公民知识与情感的调和，艺术的美感有助于智育的完成。他说：“今则有藏书楼，以供公众之阅览，有各种博物院，以兴美感而助智育。”③若不推动艺术向公共化方面发展，则对理想人格的培养难见成效：“在嚣杂的剧院中，演那简单的音乐，卑鄙的戏曲。在市场上散步，止见那飞扬尘土，横冲直撞的车马。商门铺上贴着无聊的春联，地摊上出售那恶俗的花纸。”在没有艺术精神包围的公共环境之中，人格境界怎么可能去完成并得以提升呢？蔡元培无疑认为：人由艺术审美价值的超越性而获得自身的主体性，而主体性则由于超越性走向普遍性；普遍性又内在地与公共、大众、平等、自由、博爱等西方人文主义理想相连接。在这一链式的推导中，艺术的超越功利性质实现了对社会、现实、人文价值的强烈介入。

蔡元培如此强调艺术的公共化，是着眼于培养人类的公共情感或共同情感。只有在人类“公共情感”或者“共同情感”的充分发达与充分养成的基础之上，人类在道德上的进步与极致境界的获得才是可能的。他引进西方模式，从身体美开始，经过心灵美、制度文化的美、知识的

① 蔡元培：《蔡元培美学文选》，北京大学出版社 1983 年版，第 61 页。
② 同上书，第 121 页。
③ 同上书，第 25 页。

美，然后达到最高的境界。

第二节 鲁迅的艺术批评思想

鲁迅(1881—1936)，原名周树人，字豫才，浙江绍兴人，伟大的作家和思想家。他虽然没有着意创立完整的艺术学思想体系，但在多年的创作过程中，他对艺术学的一些问题作了大量的探索和研究，有着令人赞叹的卓越见解。其实，鲁迅在美术方面投入的精力可以说丝毫不亚于文学方面。鲁迅于1909年由日本求学归来，1912年1月应南京临时政府教育总长蔡元培之召，任教育部部员。1913年即发表《拟播布美术意见书》；抄古碑的同时也收集画册、画像、赞助漫画、木刻创作，介绍小说插图，还经常参观展览；1929年前后又译了不少与美术相关的著作：如1927年底开始翻译《近代美术史潮论》；1929年4月翻译完了《艺术论》(卢那察尔斯基)，同年10月译完了《艺术论》(普列汉诺夫)。鲁迅倡导艺术与弃医从文一样，都是出于文艺救国、改造国民劣根性的动机。其深刻丰富的艺术批评思想主要集中于《拟播布美术意见书》一文中，因此，我们就以该文为中心，来阐述鲁迅的艺术批评思想。

一、艺术的概念与艺术的本质

鲁迅在《拟播布美术意见书》的第一节谈到了艺术的界定问题。其称艺术为“美术”，即“Art”，并认识到这个词是“中国古所不道”的。确实，中国古代没有“美术”一词。近代以后，新名词“美术”才广泛进入了中国的语境，但人们对它的界定模糊不清，且见仁见智。王国维说“美术中以诗歌、戏曲、小说为其顶点，以其目的在描写人生故”，①可见“美术”包含文学、戏曲；在梁启超那里，倾向于认为美术不包括文学和戏曲：“美术，世界所公认的为图画、雕刻、建筑三种。”蔡元培则说：“自狭义的美术：建筑、雕刻、绘画等等以外，如音乐、文学及一切精致的物品、美化的都市，皆得以美术包括他们。”②严复对美术的界定值得考究，他在《〈法意〉按语》中说：

> 吾国有最乏而宜讲求，然犹未暇讲求者，则美术是也。夫美术者何？凡可以娱官神耳目，而所接在感情，不必关于理者是已。其在文也，为词赋；其在听也，为乐，为歌诗；其在目也，为图画，为刻

① 王国维：《王国维文选》，姜东赋、刘顺利选注，百花文艺出版社2006年版，第81页。
② 蔡元培：《蔡元培文选》，聂振斌选注，百花文艺出版社2006年版，第205页。

塑，为宫室，为城郭园亭之结构，为用器杂饰之百工，为五彩彰施玄黄浅深之相配，为道途之平广，为坊表之崇闳。①

这里的“美术”等同于“美的技术”，几乎包含了美学研究的绝大部分内容，是广义的艺术定义。鲁迅的界定则与此相反，他并不认为“用器杂饰之百工”、“五彩彰施玄黄浅深之相配”、“道途之平广”、“坊表之崇闳”是艺术。他明确地指出：“刻玉之状为叶，髹漆之色乱金，似矣，而不得谓之美术。象齿方寸，文字千万，核桃一丸，台榭数重，精矣，而不得谓之美术。几案可以弛张，什器轻于携取，便于用矣，而不得谓之美术。太古之遗物，绝域之奇器，罕矣，而非必为美术。重碧大赤，陆离斑驳，以其戟刺，夺人目睛，艳矣，而非必为美术，此尤不可不辨者也。”②在他那里，艺术的界限很严。

那究竟什么才能称为艺术呢？鲁迅认为艺术的三要素是：“一曰天物，二曰思理，三曰美化。”③“天物”系指天地万物，也包含了人类的社会活动；思，即思理。有学者认为“思理”之词是引自刘勰《文心雕龙》的“神思”，指文学的想象力作为创作活动的根本，是艺术家的主观构造活动。关于“美化”，是再现艺术意象时的改造。“这三要素构成了鲁迅对艺术本质的定义：即‘用思理美化天物’，即艺术家以自己的思想、理念对客观事物进行审美改造。这样，艺术的形成有三个因素：(1)艺术反映客观世界(天物)；(2)艺术表现艺术家对世界的主观关系(思理)；(3)艺术是一种审美创造(美化)。”④

这三个要素中的任何一个都没有独立意义，而是靠人类的天性和天才的杰出创造，把它们连成一个辩证统一的整体：“盖凡人类，能具二性：一曰受，二曰作。受者譬如曙日出海，瑞草着华，若非白痴，莫不领会感动；既有领会感动，则一二才士，能使再现，以成新品，是谓之作。故作者出于思，倘其无忍，即无美术。然所见天物，非必圆满，华或槁谢，林或荒秽，再现之际，当加改造，俾其得宜，是曰美化，倘其无是，亦非美术。”⑤在这一艺术本质观念的指引下，鲁迅只把“雕塑，绘画，文章，建筑，音乐”定为艺术。这相当于西方18世纪以后对艺术的界定。艺术原本是指人们掌握的各种技术或技能，即技艺。古希腊人把艺术称为“有用的技巧”，含义十分广泛，包括一切实用的艺术，如战争、医疗、采矿、农业等，并用“techne”一词代表技艺与艺术，用“technites”来称呼技艺者与艺术家。18世纪的欧洲人酝酿出一种新型的艺术概念，

---

① 王栻主编，严复著：《严复集》第4册，中华书局1986年版，第988页。
②③⑤ 鲁迅：《集外集拾遗补编》，人民文学出版社1981年版，第45页。
④ 凌继尧：《对鲁迅“美术之类别”的阐释》，《扬州大学学报》2002年第2期。

这就是由法国美学家巴托(Charles Batteux, 1713—1780)首先确立的“美的艺术”体系。1746年,巴托在《统一原则下的美的艺术》著作中将“美的艺术”从“机械的艺术”(中世纪西方人对手工技艺的专门指称)中提取出来,并把“美的艺术”分成五种:音乐、诗、绘画、雕塑和舞蹈。鲁迅所说的“美术”,实际上相当于这里的“美的艺术”。

二、艺术的“致用”功能

鲁迅从美的客观性认识出发,认为艺术不但是现实生活的反映,而且反过来还要对现实生活产生深刻的影响。因此,鲁迅非常重视艺术的功用。他最集中地阐述艺术致用性质是在《拟播布美术意见书》中,文章第三节“美术之目的与致用”谈道:“美术可以表见文化”;“美术可以辅翼道德”;“美术可以援救经济”。从三个方面来阐述艺术的功能,表现了鲁迅将艺术看成是一个多层次、多侧面的统一体,因此,艺术的功能决不会是单一的而是多样的。他从当时的国情出发,突出了艺术的表见文化、辅翼道德、援救经济的功能。

他认为艺术可以表征时代、民族的思维,而这些作为“现象”构成了一个国家的“国魂”:“凡皆美术,皆足以征表一时及一族之思维,故亦即国魂之现象。”①同时,艺术对“国魂”的表征不是一个固守和僵死的静态现象,而是一个变化、发展、流动的动态过程,它随着“国魂”精神的“递变”而“转移”。鲁迅认识到艺术是一个特殊的存在物,它的物质实体能在时空中永存;它的形式意味格外富于表现力;它的内容意蕴又可以记录过去的一切。鲁迅说:“此诸品物,长留人世,故虽武功文教,与时间同其灰灭,而赖美术为之保存,俾在方来,有所考见。”② 民族文化历史与艺术根本上具有同构性,艺术能够以其丰富而生动的表现力量,成为蕴涵于民族历史的最深层、不可言说、深奥难解,但又最终决定并支配着民族历史发展的趋向与周期文化命运的有力表征。艺术的表征,植根于民族国家的最深层,并伴随着民族思维、精神演化而同时生成。到1927年,鲁迅明确以民族性来评论艺术。当时,他评论陶元庆的作品,认为他“以新的形,尤其是新的色来写出他自己的世界,而其中仍有中国向来的魂灵——要字面免得流于玄虚,则就是:民族性”。③民族性深藏于艺术的感知方式和表达方式中,艺术应是民族的生存方式、生活方式和生命存在形式的最集中的表现,是民族文化独特品格的有力表现。

其次,艺术可以“辅翼道德”,这里的道德主要指一种新的国民精神

---

①② 鲁迅:《集外集拾遗补编》,人民文学出版社1981年版,第47页。
③ 鲁迅:《当陶元庆君的绘画展览时》,上海《时事新报》副刊《青光》,1927年12月19日。

和美好人格。鲁迅重视艺术对人的精神、情感的影响,认为好的艺术能蕴含艺术家对现实生活的极其丰富的感受和巨大的感情波涛,由此而产生出来的作品就有特殊的精神力量。但他反对艺术用封建礼教的道德伦理观念来规范人的"性情",对此痛斥之为"设范以囚之"。而他所要求于艺术的,却是以"立意在反抗,指归在动作"的革命民主主义的强烈的战斗精神来"移人神质",造就新的"精神界之战士"。他说:"美术之目的,虽与道德不尽符,然其力足以渊邃人之性情,崇高人之好尚,亦可辅道德以为治。"①

这里艺术可以"渊邃人的性情"之类的说法显然和蔡元培相似。当时蔡元培提出"以美育代宗教"的主张,是借"非功利"的口号,把美育作为一种冲破封建束缚、争取个人自由的武器。鲁迅早在弃医从文时,就认为文艺是善于改善人们精神的第一要素。但他认识到"美术的目的"与道德的"不尽符",艺术有其自身的特性,必须遵循自身的规律。其实,他一直非常重视艺术自身的审美特性,认为艺术有启发人、激励人的力量,而这种力量首先在于能向人们提供愉悦性和审美享受,从而使人产生美感。他说:"……一切美术之本质,皆在使观听之人,为之兴感怡悦。"②艺术以情感人,使人在感情上得到怡悦,受到感染的作用,即是艺术的审美作用。除了愉悦性,艺术还具有真实的审美价值:"美术诚谛,固在发扬真美,以娱人情。"③正是由于真实的美,又能娱人,所以才能开拓智慧,激励斗志。在这一点上,鲁迅和王国维是对立的,王国维"反对把艺术作为政治道德的手段,主张保持艺术的纯粹性与独立性。鲁迅正好和王国维相反"④。

最后,鲁迅所说的艺术可以"援救"经济,是因为艺术可以提高本国货品的价值,不仅可繁荣本国市场,抵制外国货,增加本国国民经济收入,防御资金外流:"美术弘布,作品自胜,陈诸市肆,足越殊方,尔后金资,不虞外溢。"⑤近代以后,上海作为通商口岸被最先开放,立即成为中国面向世界的窗口,这一时期的上海无论是经济、文化还是艺术都呈现出繁盛争鸣的态势。鲁迅看到产品的艺术设计对提高产品的附加值和发展经济的重要作用。康有为在《万木草堂藏画目》中也曾指出:"今工商百器皆藉于画,画不改进,工商无可言。"鲁迅强调了民族性、地方性能增加艺术品的审美价值和经济价值:"然品物材质,诸国所同,其差异者,独在造作。"⑥因为:其一,民族性是避免艺术公式化的一个重要手段。他认为现在的世界,环境不同,艺术上也必须有地方色彩,庶不

---

①③⑤⑥ 鲁迅:《集外集拾遗补编》,人民文学出版社 1981 年版,第 47 页。
② 鲁迅:《鲁迅全集》(第一卷),人民文学出版社 1981 年版,第 71 页。
④ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1986 年版,第 647 页。

至于千篇一律。其二,愈是具备民族个性的艺术,愈富于世界性意义。因此,通过发展民族特色艺术,提升本国艺术的价值,扩大竞争能力,不仅能使民族艺术走向世界,还能整体提升国家形象。

三、艺术的“播布之方”

鲁迅在《拟播布美术意见书》的第四节“播布美术之方”谈到了艺术传播的问题,这可看作是蔡元培艺术公共化思想的一种延伸。鲁迅之所以重视艺术的传播,是因为他认识到艺术的目的是供人欣赏,而实践这种目的的方式就在于传播,传播是艺术活动的必要环节。艺术传播是联结艺术品与受众的中介环节,它使艺术活动完成了由艺术文本生产到艺术价值实现的完整过程。艺术传播还具有巨大的功利价值:一是培养国人的美感,二是培育美术家。鲁迅说:

> 美术之用,大者既得三事,而本有之目的,又在与人以享乐,则实践此目的之方术,自必在于播布。播布云者,谓不更幽秘,而传诸人间,使国人耳目接,以发美术之真谛,起国人之美感,更以翼美术家之出世也。①

1948年,美国传播理论家哈罗德·拉斯韦尔在《社会传播的结构和功能》一文中,明确提出传播过程必须回答这五个问题:1. 谁? 即传播者;2. 说了什么? 即被传递的信息内容;3. 通过什么渠道? 即传播的媒介;4. 对谁? 即被传播者;5. 取得了什么效果? 即信息接收的效果。这五个问题实际上接近艺术传播的五个基本要素:艺术信息、艺术传播者、艺术传播媒介、艺术受传者、艺术反馈信息,五个要素的互动而形成一个动态循环的艺术信息的传播过程。其中每个要素都是传播过程中不可或缺的环节,它们共同构成完整的艺术传播活动。鲁迅在文中也隐约论述到了这五个传播要素:即传播者是美术家;传播的内容是美术的真谛;传播的媒介是美术馆等;被传播者是广大的民众;传播的效果是人民喜闻乐见、耳熟能详。

鲁迅论述最完善的是艺术传播者也即是他所说的“播布之方”,即艺术传播的主体。艺术传播者是在艺术传播活动中通过一定的传播媒介向受传者传递艺术信息的组织或个人。艺术传播组织是指拥有一定传播设施并担负特定艺术传播任务的社会团体,在艺术传播过程中具有重要作用。鲁迅将其详分成三大类:其一,建设事业,其中包括美术馆、美术展览会、剧场、奏乐堂、文艺会;其二,保存事业,其中包括著名之建筑、

---

① 鲁迅:《集外集拾遗补编》,人民文学出版社1981年版,第48页。

碑碣、壁画及造像、林野;其三,研究事业,其中包括古乐、国民文术。

艺术传播的个人,包括部分艺术家,但主要是从事与媒体相关的艺术传播者,如文艺记者、演员、歌手、画家、艺术院校教师等。对于艺术传播的个人,鲁迅也有涉及,如举办文艺会,应"招致文人学士,设立集会,审国人所为文艺,择其优者加以奖励,并助之流布"。[①]这其中的"文人学士"正是充当艺术传播者的角色。鲁迅还认识到艺术传播者担负着对艺术信息进行选择、加工、传输的职能,扮演着"守门人"的角色。如他说"当立中国古乐研究会,令勿中绝,并择其善者,布之国中"[②]。只有研究会才可以决定演奏哪部音乐,以免审美趣味低下,或无法保证预期传播效果。因此,艺术传播者只有具备较高的艺术素质和美学修养,才能把真正有审美价值、有社会意义的艺术信息传播到社会,从而促进艺术生产的发展与繁荣。

第三节　胡适的艺术批评思想

胡适(1891—1962),字适之,安徽绩溪人。哥伦比亚大学博士,26岁任北京大学教授,在五四新文化运动中暴得大名。1946年任北京大学校长。在哲学、文学、史学等领域都卓有成就,是近代开风气之人。被余英时誉为"20世纪中国学术思想史上的中心人物"。其主要著作有《中国哲学史大纲》(上卷),《胡适文存》等。

胡适根据西方思想观念、特别是实用主义哲学和达尔文的进化论来重新梳理中国哲学史、中国文学史。不为人注意的是,他还对中国艺术史的发展演变等问题发表了自己的看法。他在艺术史观方面的专门论述见于1918年发表在《新青年》上的《文学进化观念与戏剧改良》。在这篇文章中,他对戏剧史提出了一种看法,认为戏剧史"全是摆脱这种(形式)束缚力争自由的历史"。这与其对文学史的看法一致。还在文学革命的"结胎时期",胡适就对文学史形成了两个基本观念:其一,一部中国文学史只是一部文学的语言工具的变迁史;其二,文学是随时代而变迁的,一时代有一时代之文学。胡适对整个门类的艺术,都持有一种中国化的进化论史观。在探讨这一艺术史观的内涵和特征过程中,胡适的一些更为内在的思想观念隐藏在其中。

一、借助外在力量发展中国艺术史

当胡适用西方进化论的思想观念去看中国艺术时,他立即发现中

---

①② 鲁迅:《集外集拾遗补编》,人民文学出版社1981年版,第48页。

国艺术史自身没有发展的力量，只有借助外在力量才能得以发展。“中国戏剧一千年来力求脱离乐曲一方面的种种束缚，但因守旧性太大，未能完全达到自由与自然的地位。中国戏剧的将来，全靠有人能知道文学进化的趋势，能用人力鼓吹，帮助中国戏剧早日脱离一切阻碍进化的恶习惯，使他渐渐自然，渐渐达到完全发达的地位。”①关于研究这外在力量到底来自哪里时，胡适很快指出，是来自西方的推动：“……然而我们细看中国文学所受外国的影响，也就不少了。六朝至唐的三四百年中间，西域（中亚细亚）各国的音乐，歌舞，戏剧输入中国的极多：如龟兹乐，如‘拨头戏’……。此外中国词曲中还不知道有多少外国分子呢！现在剧台上用的乐器，十分之六七是外国的乐器，最重要的是‘胡琴’，更不用说了。所以我们可以说，中国戏剧的变迁，实在带着无数外国文学美术的势力。”②中国艺术史之所以不能依靠自己的力量发展，原因是中国人的守旧性：“中国人的守旧性最大，保存的‘遗形物’最多。皇帝虽没有了，总统出来时依旧地上铺着黄土，年年依旧祝天祭孔，这些都是‘遗形物’。”③

他认为，“保存‘遗形物’”指明了中国人有一种以古为尚的民族性。中国古人的历史观是逆向的，而西方人的历史观是进化的。对此，无论是中国人，还是西方人，都表示认同：“从延续千年、重新获得的大运动中，西方人对进步，对新事物怀着难以抑制的兴趣，这些对他来说，具有近乎神秘的意义。相反，远东的知识分子，则受尊重传统不间断的历史驱动。他不怎么寻求为了创新的创新：他更喜欢在传统的挖掘中遇到创新。”④在中国传统文化中，生命的意义与价值在于领悟并学习历史上存在过的道德典范，并将这些典范接引，召唤至人们所生存的时代。这种不断向祖先、向生命之源的回溯，既可增强个体成员的血缘认同感和群体荣誉感，维护宗族的凝聚力量，又可使个体成员获得一种生存的安全感和实在感。中国浓重的祖先崇拜和宗法制度与此相关。

胡适断言中国艺术史只能借助外在力量发展，实际上指出了中国艺术史和中国历史及观念一样，有一种特殊面貌——回旋性，与西方进化发展观相反。正是这种特殊面貌使中国的历史、艺术的历史都无法纳入世界历史运动的轨迹之中。他说：“有时候，这种文学上的羁绊居然完全毁除，于是这一类文学可以自由发达；有时候，这种文学革命止能有局部的成功，不能完全扫除一切枷锁镣铐，后来习惯成了自然，便如缠足的女子，不但不想反抗，竟以为非如此不美了！”⑤胡适常常将中

①③ 周靖波主编：《中国现代戏剧论》上卷，北京广播学院出版社 2003 年版，第 37 页。
② 同上书，第 38 页。
④ [法]雅克·蒂利耶：《艺术的历史》，郭昌京译，百花文艺出版社 2009 年版，第 90 页。
⑤ 周靖波主编：《中国现代戏剧论》上，北京广播学院出版社 2003 年版，第 34 页。

西艺术史拿出来作比对,如"西洋的戏剧便是自由发展的进化;中国的戏剧便只有局部自由的结果"①。中国艺术史的这种特性令它常常独立于世界艺术史之外。

二、艺术作为实际情状与情感的表现

综观胡适的《文学进化观念与戏剧改良》,他已在文中对艺术的本质发表看法:中国艺术是接受或反抗形式驱使的对现实情状与情感的表现。他说:"文学(包括戏剧)乃是人类生活状态的一种记载,人类生活随时代变迁,故文学也随时代变迁,故一代有一代的文学。"在后来的论述中,他逐渐表明:"人类生活状态"主要指艺术的内容——"实际情状与情感";有时随时代变迁,有时不随的是艺术的"形式";他所谓的"记载"就是艺术的表现。

对胡适的艺术本质观须作几点说明:首先,"接受或反抗形式驱使"说明了艺术是人工的合目的性产物,而不是随意的、无意识的构成物;艺术具有自律与他律的特性。其次,胡适所说的"形式"指传统艺术的一种固定程式,也有人称为"定式",指艺术表现中的种类、类型、材质、风格、形式或笔法等所体现出的深植于民族无意识深层,成为无法摆脱的具有稳定传承的定式。"表现"在这里不仅暗含艺术创作是一种由内而外的动态诞生过程,而且揭示艺术必须以一定的方式呈现。

胡适的这一艺术定义的核心要素是"情感"与"程式"两个方面。胡适认识到了中国艺术的程式的特性,却没有对情感作出特别的阐述。胡适所谓的"形式"是"程式",是镣铐,甚至是带血的镣铐,这是近现代之交刚从古文化中跳出来的人的感受。胡适痛恨地说:"我们走遍世界,研究过初民社会,没有看见过一个文明或野蛮的民族,把他们的女人的脚裹小到三、四寸,裹到骨节断折残废,而一千年公认为美的!也没有看见过一个文明的民族的知识阶级,有话不肯老实说,必须凑成对子,做成骈文律诗或律赋八股,历一千几百年之久,公认为'美的'。"②这说明"程式"遍布中国古代社会的全部生活细节之中。古人沉溺"程式"、膜拜"程式",程式化现象展示了一个广阔的行为实践和心理依从相交织的空间。古代艺术家也只不过是带着"程式"的镣铐在跳舞。胡适所谓的在艺术历史中,"本可废去,总没废去"的"遗形物"更是程式。

艺术程式具有极大的束缚性和守恒性:"客观的看看,文人画的确的代表中国的绘画。……它具备某种程度的固定样式,只要你见着它,

① 周靖波主编:《中国现代戏剧论》上,北京广播学院出版社 2003 年版,第 34 页。
② 胡适:《三论信心与反省》,见欧阳哲生编:《胡适文集》第 5 卷,北京大学出版社 1998 年版,第 398 页。

便会起一种'神游于古画'的共鸣。大多数画人,无非是这些'样式'的复制。再严格的说,自南宋以来,文人画家只有技巧的熟与不熟的问题,没有新样式的创造。只有'公式'的练习,没有自我的抒写。"①当大多数人都遵循同样的一个"程式"时,必然出现个性压抑和创造性受到极大的束缚。在社会生活和审美中,共同遵循"程式"使个体具有从属感,获得终极的价值依托。但从发展的眼光看,皈依于"程式"只会造成艺术的"差不多"现象。

艺术的"程式"是儒家统治思想建立秩序的一种需要,"程式"统摄了人的感性和理性,由于它使人受到隐性、无形的拘囚,人无法进行外在的求索,而是倾向"内在的超越"。"程式"越是长久流传,越是深入人心,越是有利于天人相合的统治。因此,中国古代艺术对"程式"的追求,既表现为一种在权力约束下的集体驯服行为,同时又使每一个人都得到宗教皈依的和谐感。这就是胡适所说的中国人"守旧"的特性和对过去事物的迷恋。

三、艺术史的构成:"形式"与"写生表情"矛盾运动

在胡适看来,一部中国艺术史,就是一部形式与"写生表情"矛盾运动的历史。他在考察戏剧历史的过程中提出这一观点。他认为戏剧是从古代的"歌舞"开始,后来"一变而为戏优","再变而为演故事兼滑稽的杂戏"。接着,"中国戏剧三变而为结构大致完成的元杂剧"。但他认为杂剧并不是最好的表现形式,它内部有许多矛盾,是写生表情与形式的矛盾使它必须进一步发展。他是这样说的:"杂剧的限制太严,故除一二大家之外,多止能铺叙事实,不有能曲折详细的写生工夫;所写人物,往往毫无生气;所写生活与人情,往往缺乏细腻体会的工夫。后来的传奇,因为体裁更自由了,故于写生,写物,言情,各方面都大有进步。"②他认为杂剧变为传奇,是戏剧历史的一大进步,传奇又变为京调,也算得是一种进步。"传奇的大病在于太偏重乐曲一方面;在常日极盛时代固尝不可供私家歌童乐部的演唱;但这种戏只可供上流人士赏玩,不能成通俗的文学。"③可见,写生表情寻找到最佳的表现形式,艺术的历史就往前发展。

胡适用戏剧史指出了情感与程式运动的轨迹:第一,和谐阶段。情感和程式融洽成就了一个时代戏剧的高峰。第二,矛盾阶段。一定的程式已经发展到了一定的限度,不能再一直向前发展了,须得另求新的

---

① 傅抱石:《傅抱石艺术随笔》,上海文艺出版社 2001 年版,第 25—26 页。
② 周靖波主编:《中国现代戏剧论》上卷,北京广播学院出版社 2003 年版,第 34—35 页。
③ 同上书,第 35 页。

发展。因为这期间不可能没有几个富有天才的剧作家，但他们的创作，所具有的形式和音节，总逃不出前代人的范围，逃来逃去，艺术的情感还只是在这个范围内兜圈子。第三，变革阶段。当这种形式完备了，用得太久太熟了，规律也就愈密愈严了，总有一天会重新找更好表达、更自由一些的形式："一面因其久与熟的缘故，就变成滥调，渐失其感人的力量；一面因其愈密愈严的关系，不能任意驰骋，为天才的作家所厌倦。而且老用这种形式来表现，则所可借此以表现的情感，似乎都为前人表现尽了，不能有新的表现，也不足以动人。"①程式是用来装情感的，程式又是消极的，它有惰性，但情感有时受它的驱使，有时是反抗它的驱使的。当情感以一个时代为整体普遍发生变迁的时候，就算程式再有能耐，也不得不发生变化。在程式要变、但还未完全变时，艺术走入末流。当最适合的程式终于找到，艺术的发展也进入到一个大发展的新时期。这中间的流动构成艺术的历史。

胡适以实用主义的工具论来看待形式，认为形式工具的进步带来艺术的进步，他认识到中国艺术形式的发展是消极的，它所传递的经验内容却是积极的，形式不愿新陈代谢，走向进化，就需要人力的革命。带着这个观点，胡适偏激地对中国的戏剧形式提出批评："居然竟有人把这'遗形物'，——脸谱，嗓子，台步，武把子，唱工，锣鼓，马鞭子，跑龙套，等等——当作中国戏剧的精华！这真是缺乏文学进化观念的大害了。"②在开始时，人们找到这些形式，是因为它们很适合表现当时人们的经验，但当人们的生活经验发生了很大的改变之后，它不仅不能为人们的表达提供便利，反而束缚了人们的头脑。胡适盛赞元人的曲子："曲子虽然也要受调子的限制，但曲调已比词调自由多了：在一个调子之中，句法与字数都可以伸缩变动。所以曲子很适宜于这个时代的新鲜文学。"③元曲自由、自然的外表形状与人类生命情感节律具有异质同构的关系，所以成为了人类最佳的表情形式。胡适用进化的观念来定义艺术历史，一方面揭示了中国艺术历史本来的面目，一方面破坏了它的节奏。

① 陈子展撰：《最近三十年中国文学史》，上海古籍出版社 2000 年版，第 176 页。
② 周靖波主编：《中国现代戏剧论》上，北京广播学院出版社 2003 年版，第 38 页。
③ 胡适：《胡适学术文集·中国文学史》，中华书局 1998 年版，第 424 页。